



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Antropologia culturale, etnologia, etnolinguistica

Tesi di Laurea

# **Pratiche narrative fra antropologia e letteratura**

Gli oggetti nella poesia di Francis Ponge

**Relatore**

Prof. Gianluca Ligi

**Correlatrice**

Prof.ssa Elena Sbrojavacca

**Laureanda**

Francesca

Rigobello

Matricola

988239

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## DALLA VITA DEGLI OGGETTI

*La pelle levigata degli oggetti è tesa  
come la tenda di un circo.*

*Sopraggiunge la sera.*

*Benvenuta, oscurità.*

*Addio, luce del giorno.*

*Siamo come palpebre, dicono le cose,  
sfioriamo l'occhio e l'aria, l'oscurità  
e la luce, l'India e l'Europa.*

*E all'improvviso sono io a parlare: sapete,  
cose, cos'è la sofferenza?*

*Siete mai state affamate, sole, sperdute?*

*Avete pianto? E conoscete la paura?*

*La vergogna? Sapete cosa sono invidia e gelosia,  
i peccati veniali non inclusi nel perdono?*

*Avete mai amato? Vi siete mai sentite morire  
quando di notte il vento spalanca le finestre e penetra  
nel cuore raggelato? Avete conosciuto la vecchiaia,  
il lutto, il trascorrere del tempo?*

*Cala il silenzio.*

*Sulla parete danza l'ago del barometro.*

*Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983-2005. Adam Zagajewski*

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
<b>1. HOMO NARRATOR: LA REALTÀ COME RAPPRESENTAZIONE</b> .....	<b>8</b>
1.1 Narrare: una pratica antica .....	8
1.2 La costruzione narrativa della realtà .....	10
1.3 Le narrazioni quotidiane come rappresentazioni .....	12
1.4 Narrazioni e orizzonti immaginari .....	14
1.5 Racconto, storia e caratteristiche della narrazione .....	21
<b>2. PRATICHE NARRATIVE FRA ANTROPOLOGIA E LETTERATURA</b> .....	<b>26</b>
2.1 L'interesse sociale per le narrazioni .....	26
2.2 Rappresentazioni etnografiche .....	28
2.3 Crisi delle rappresentazioni .....	30
2.4 Nuovi linguaggi testuali .....	33
2.5 Il paradosso della narrazione .....	36
<b>3. LETTERATURA E ANTROPOLOGIA A CONFRONTO</b> .....	<b>42</b>
3.1 Narrazioni antropologiche e letterarie .....	42
3.2 Antropologia e romanzo, possibili incontri .....	43
3.3 Antropologi che scrivono romanzi .....	49
3.4 L'antropologia per comprendere i testi letterari .....	54
3.5 Testi letterari come supporto per la ricerca sul campo e letterature orali .....	57
3.6 La veridicità del linguaggio letterario .....	63

<b>4. UN CASO DI STUDIO: GLI OGGETTI NELLA POESIA DI FRANCIS PONGE ..</b>	<b>67</b>
<b>4.1 Le parole che rappresentano oggetti .....</b>	<b>67</b>
<b>4. 2 Cose e oggetti. Antropologia della cultura materiale.....</b>	<b>70</b>
<b>4.3 Alcune note sull'autore .....</b>	<b>76</b>
<b>4.4 Dalla parte delle cose.....</b>	<b>81</b>
<b>4.5 Il partito preso delle cose: un'analisi etnografica .....</b>	<b>84</b>
«Pioggia» .....	89
«Le more» .....	99
«La cassetta» .....	105
«La candela» .....	111
«La sigaretta» .....	117
«L'ostrica» .....	123
«I piaceri della porta» .....	130
«Il fuoco» .....	137
«Il mollusco» .....	143
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>152</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>156</b>
<b>SITOGRAFIA.....</b>	<b>162</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>162</b>

## INTRODUZIONE

L'affermazione che il mondo sia per noi compreso entro una serie infinita di rappresentazioni è una questione introdotta fin dai primissimi pensatori; narrare, per l'essere umano, è una pratica naturale, un gioco di accoppiamenti tra significanti e significati che concorrono a dare un ordine alla realtà. La parola, di segni grafici e suoni, è ricongiungimento, entità creativa che si fa simbolo del nostro intimo bisogno di senso. Le narrazioni si presentano come parole in relazione una dopo l'altra, ed è in questa unione che cominciano a farci vedere, a farci immaginare. La ricerca che segue prende forma a partire dalla mia curiosità verso questo ingranaggio linguistico che, se affinato, permette di avvicinarci sensibilmente all'alterità.

La domanda a cui ho tentato di rispondere in questo lavoro è quindi la seguente: può il linguaggio più empatico dei testi letterari, servire all'antropologia come strumento per giungere a un ascolto più profondo dell'oggetto di studio, rendendone più efficace la rappresentazione etnografica?

La crisi delle rappresentazioni che ha coinvolto le scienze naturali come l'antropologia a partire dagli anni Sessanta, ha posto nei decenni successivi un terreno fertile in cui continuano a maturare nuove riflessioni sulla natura *costruita* delle narrazioni.

Ad essere messa sotto accusa è la scrittura etnografica in cui la pretesa di oggettività e l'impersonalità descrittiva, cedono il riconoscimento a nuovi sperimentalismi linguistici che vedono nel linguaggio letterario una dimensione meno forzata e più rappresentativa della complessità. Addentrandomi nel corpo della ricerca, nei primi capitoli che anticipano il caso di studio, ho inquadrato sinteticamente il contesto teorico di riferimento.

Nel primo, in particolar modo, mi sono soffermata sulla narrazione come *finzione*, come pratica umana intrinsecamente legata all'ambiente culturale di riferimento, come valore per la costruzione del sé, di significati condivisi, e come strumento di interpretazione e conoscenza della realtà.

Nel secondo capitolo ho riportato brevemente i punti chiave della critica radicale alla scrittura etnografica presente nel testo *Writing Culture*, un insieme di saggi nati dall'incontro di otto antropologi, uno storico e un critico letterario a un seminario svolto a Santa Fe, nel New Mexico, nel 1984. Le questioni sulle quali si sono interrogati gli studiosi hanno posto al centro del problema la rappresentazione dell'altro, le prese di potere, i condizionamenti istituzionali che emergono quando si sceglie di parlare per gli altri e il paradosso di poter narrare in modo oggettivo realtà diverse dalla propria. Tali riflessioni hanno portato la scrittura etnografica ridotta a metodo ad aprirsi verso nuove considerazioni che vedono la dimensione poetica e quella scientifica coesistere.

L'attenzione riposta sulla retorica e sullo studio delle narrative etnografiche ha messo in evidenza il carattere artificiale delle rappresentazioni, evidenziando come alcuni testi siano intrisi di una certa *letterarietà*. Da qui il termine *finzioni* per descrivere le narrazioni etnografiche, utilizzato non nell'accezione di falsità ma di *parzialità delle verità*, vale a dire di rappresentazioni culturali come esito di una selezione incompleta.

Il carattere illusorio della pretesa oggettiva nella narrazione etnografica ha così avvicinato le moderne monografie all'uso del racconto in prima persona, più empatico, tipico dei testi letterari, e a una riconsiderazione dell'uso delle sue retoriche.

Il terzo capitolo, rispetto a queste considerazioni e ai nuovi mutamenti, affronta il modo in cui l'antropologia e la letteratura dialogano tra loro, partendo dal considerare la pratica narrativa come forma prima di conoscenza per entrambe le discipline.

Le questioni fino a qui esaminate confluiscono nell'ultimo capitolo dove supporto la mescolanza tra linguaggio antropologico e letterario per offrire un valore aggiunto alla pratica etnografica. A questo proposito ho svolto un'analisi linguistico-etnografica sulle poesie in prosa del poeta Francis Ponge nella raccolta tradotta in italiano *Il partito preso delle cose* (1979, or. 1942) per mettere in evidenza come la densità del linguaggio poetico possa prestarsi sia come supporto per il ricercatore sul campo che si appresta allo studio degli oggetti, sia a una resa della rappresentazione etnografica degli stessi più viva.

Le cose, ovvero i soggetti della raccolta, si narrano con la voce del poeta in una dimensione relazionale che non li vede materia inerme ma dotata di una propria agency. In questo intento, sostengo che il lavoro etimologico e poetico offerto dal poeta possa servire da esempio per una rappresentazione degli oggetti in grado di accogliere anche le ambiguità.

Infine, in queste righe colgo l'occasione per ringraziare il mio relatore per aver compreso la mia sensibilità verso l'argomento, la mia famiglia e i miei amici per il sostegno.

Venezia, 22 febbraio 2021

F.R.

# 1.

## HOMO NARRATOR: LA REALTÀ COME RAPPRESENTAZIONE

### 1.1 Narrare: una pratica antica

La facoltà del *narrare*, dal latino *narrāre*, affine a *gnārus*, colui che conosce, che è esperto, fa parte della natura umana; come afferma Roland Barthes (1969, p. 7, cit. in Jedlowski, 2000, pp. 2-3), la narrativa, ovvero tutto ciò che comprende i testi narrativi come frutto dei nostri racconti è «come la vita, esiste di per sé, è internazionale, trans-storica, trans-culturale».

Le storie tramandate dagli esordi della civiltà ad oggi, sono intessute negli organi della cultura, la quale, come afferma Paul Ricoeur (1994, p. 54, cit. in Jedlowski, 2000, p. 3), non esisterebbe se non si sapesse più «cosa significa *raccontare*». L'esistenza di fiabe, miti, racconti popolari sono stati oggetto di studio e di dibattito per molte discipline differenti: sociologia, antropologia, letteratura, linguistica, sono concordi nell'affermare che in ogni cultura vi è una lunga tradizione di racconti che hanno anticipato le storie dei giorni nostri.

Nella storia antica i fenomeni naturali, il mistero della nascita, della morte, del femminile e del maschile, del sacro e del profano trovavano spiegazione nell'utilizzo di metafore e analogie; in questo modo il mondo si è caricato di immagini, poi diventate simboli, atte nei secoli ad orientare l'uomo nel processo di adattamento e selezione, e convogliate successivamente in una struttura di significato più articolata e lineare: il racconto. La fiaba, per esempio, in quanto narrazione tipica della tradizione orale, era solita accompagnare rituali iniziatici dove ogni partecipante apprendeva attraverso il racconto le regole sociali e culturali della comunità.

I fatti narrati si riferivano spesso a situazioni della vita reale e avevano una forte valenza pedagogica, la quale, saldava il gruppo e ne costituiva le leggi di interazione. Pensiamo ai miti<sup>1</sup>, dal greco *mythos* (parola, racconto), che da sempre rappresentano un tentativo di comprendere la realtà costruendo narrazioni nelle quali le comunità umane si riconoscono e gettano le basi per la loro identità.

Prima tramandati in forma orale privi di autorialità, poi in forma scritta, è possibile recuperare più versioni della medesima storia. Lo studio comparato degli stessi da parte di antropologi e studiosi ha mostrato delle somiglianze nelle tematiche narrative; spesso i racconti si basavano su scontri tra dei, imprese di eroi e spiegazioni sull'origine del cosmo. Non era casuale il fatto che l'uomo nella mitologia antica interagisse con l'ambiente in una visione antropomorfa della natura; di frequente i fenomeni naturali venivano associati ad esseri divini dotati di caratteristiche e pratiche umane quali il matrimonio, la maternità ecc.

Il tempo e lo spazio nel racconto del mito hanno caratteristica elementare, il primo eternamente presente, ciclico, dove tutto si ripete; il secondo luogo sacro, ponte di comunicazione tra gli dei e gli esseri terreni dove le divinità si manifestano.

Queste storie, le cui narrazioni si perpetuano nella contemporaneità sono, come afferma l'antropologo Sobrero, «qualcosa di più di una forma storica di narrazione, quasi la forma storica per eccellenza del narrare [...] la vita intima di ogni storia» (Sobrero, 2009, p.55).

---

<sup>1</sup> Il dibattito antropologico sul mito ha toccato diversi autori nella storia dell'antropologia, per citarne alcuni: il mito di Frazer, gli approcci della scuola di Durkheim e Mauss, le riflessioni di Malinowski dell'antropologia sociale britannica, Lévi-Strauss e l'analisi strutturale

## 1.2 La costruzione narrativa della realtà

Il bagaglio dei racconti, come già accennato, risale all'origine dei nostri tempi. Con lo sviluppo del linguaggio l'uomo ha cominciato a servirsi della narrazione tralasciando il piano della comunicazione gestuale per dare spazio ad un codice condiviso ben più complesso, il linguaggio verbale.

Il contesto culturale nel quale l'uomo nasce, cresce e si sviluppa, funge da terreno per costruire significati, memorie e conoscenze condivise tra i membri che vi appartengono. È nella cultura infatti che si organizzano i sistemi simbolici di riferimento, che si comprendono le sfumature più profonde dei significati, che si costruiscono le tradizioni; in essa prendono forma «il linguaggio e le modalità del discorso, la forma della spiegazione logica e di quella narrativa, ed i modelli, infine, della vita sociale, con i relativi aspetti di reciproca interdipendenza» (Bruner, 1992, p. 47).

Narrazioni letterarie, quotidiane, autobiografiche, ogni narrazione struttura il mondo operando secondo modelli di cui ci si avvale per conoscere noi stessi e diventare individui consapevoli.

A questo proposito trovo interessante il saggio *La costruzione narrativa della «realtà»* (1991), dello psicologo Jerome Bruner che ha contribuito, con i suoi interessi, allo studio dell'uomo dal punto di vista dei modi con i quali interagisce e organizza la realtà. L'opera introduce la questione mostrando come storicamente a partire dal 1700, gli studi sulla psicologia della mente si siano interessati con fervore all'argomento; diversi furono gli approcci: la visione empirista, da una parte, considerava la conoscenza umana come diretta conseguenza dell'interazione con il mondo sensibile, e quella razionalista, dall'altra, che dava per assodato che la realtà fosse iscritta nella ragione umana.

Secondo Bruner noi esseri umani costruiamo narrazioni attraverso modelli simbolici offerti dal paesaggio culturale. La premessa di tale riflessione, considerata dal punto di vista della modalità con cui introiettiamo il mondo e applichiamo ciò che abbiamo appreso, parte dal presupposto che,

lo sviluppo della conoscenza della 'realtà' e dei poteri mentali che lo rendono possibile [...] non è né unilineare e strettamente consequenziale in senso logico né, per così dire, generalizzato. [...] ciascun modo particolare di usare l'intelligenza si sviluppa come un insieme dotato di una sua organicità - un'organicità fatta di un certo tipo di conoscenze, più certe abilità, più certi strumenti - che quadra con una particolare gamma di applicabilità (Bruner, 1991, pp. 18-19).

La questione si basa sul fatto che non si può studiare il modo in cui l'uomo rappresenta se stesso e si muove nella realtà se si analizza l'individuo in una «situazione di vuoto culturale» (Bruner, 1991, p.38). Per avere una visione globale si deve piuttosto considerare che «la mente umana non può esprimere i propri poteri nascenti se non a patto di venir posta in condizione di farlo dai sistemi simbolici della cultura» (Bruner, 1991, p.38). L'utilizzo di un determinato codice linguistico per comunicare, la costruzione del senso del tempo, le credenze popolari, le norme sociali, sono solo alcune delle narrazioni condivise tra i membri di un gruppo affinché tra essi vi sia relazione reciproca.

L'essere umano attraverso processi di categorizzazione e simbolizzazione organizza, codifica e costruisce apprendimento servendosi degli strumenti offerti dal contesto culturale e dei processi cognitivi di cui è dotato. In questo sistema che consente all'uomo di orientarsi, la narrazione gioca il suo ruolo:

la narrazione si occupa [...] del materiale dell'azione e dell'intenzionalità umana. Essa media tra il mondo canonico della cultura e il mondo più idiosincratico delle credenze, dei desideri e delle speranze. Rende comprensibile l'elemento eccezionale e tiene a freno l'elemento misterioso, salvo quando l'ignoto sia

necessario come traslato. Reitera le norme della società senza essere didattica, e fornisce una base per la retorica senza bisogno di un confronto dialettico. La narrazione può anche insegnare, conservare il ricordo o modificare il passato (Bruner, 1992, pp. 61-62).

### **1.3 Le narrazioni quotidiane come rappresentazioni**

La nostra vita è pervasa da storie; si pensi ai canali informativi ai quali siamo sottoposti quotidianamente come la televisione, l'accesso al web, i giornali online, la cui comunicazione ha molto di simile alle nostre conversazioni abituali.

Le storie che noi conosciamo esistono come «costruzioni» (Jedlowski, 2000, p. 30); lo scorrere della vita, se non fosse per l'interpretazione che ne facciamo, è privo di senso. Il ciclo delle stagioni, la durata del giorno, sono mere rappresentazioni di significati arbitrari che variano a seconda del contesto culturale in cui nasciamo e viviamo.

La creazione del racconto risulta essere un tentativo, da parte dell'essere umano, di dare forma al disordine del mondo e di rappresentare, con un tipo di linguaggio, ciò che nella vita reale resterebbe inosservato e privo di importanza. Nell'atto del narrare, altro non facciamo che *rappresentare* quello che in maniera effimera e fugace si palesa come parte della realtà. Le volte in cui raccontiamo stiamo già a priori selezionando solo quello che ci interessa; un articolo di cronaca, un documentario, sono il risultato di una selezione accurata dettata dalle scelte dell'autore. Il risultato è una rappresentazione, una finzione, dal latino *fictio-onis*, di quello che siamo in grado di scegliere e interiorizzare dall'ambiente che ci circonda.

La struttura artificiale che ho appena accennato la si può cogliere nel racconto di un autore qualsiasi, il quale, nell'atto di narrare, stabilisce già in anticipo dei confini temporali, un inizio dove tutto comincia, e un atto conclusivo, dove la storia finisce: «una storia con un inizio e una

fine non è sperimentabile nella vita: è assolutamente artificiale, definita da una struttura a sua volta artificiale, fondata sul senso di determinare un senso» (Wenders, 1993, p. 389, cit. in Jedlowski, 2000, p. 30).

Anche nella narrazione storica, che sembra poter prendere le distanze dal carattere artificiale dei testi di fiction, i nessi logici tra le parti sono astrazioni consapevoli di ciò che il narratore ha scelto di osservare.

Le storie non sono ciò che si vive, ma ciò che si racconta. La vita non ha inizi, parti centrali o conclusioni; ci sono incontri, ma l'avvio di un fatto appartiene alla storia che raccontiamo in seguito a noi stessi, e ci sono separazioni, ma le separazioni definitive si trovano soltanto nella storia (Mink, 1970, pp. 557-558, cit. in Jedlowski, 2000, p. 33)

Se ci rapportiamo alla vita dandole forma nelle *storie* è perché alla realtà abbiamo dato una dimensione storica; è infatti nella nostra dimensione temporale culturalmente costruita che i racconti prendono forma. Vivendo nel tempo conosciamo il susseguirsi dei fatti, la nascita, la crescita e la morte, comprendiamo che alcuni momenti non torneranno più; in questo senso il racconto ci accosta ad un «tempo umano» (Jedlowski, 2000, p. 35) in cui si legano gli eventi e i significati da noi attribuiti.

La differenza tra le storie che narriamo e lo scorrere della vita, sta nel fatto che quando non narriamo, i fatti della vita «non hanno alcun autore» (Arendt, 1994, p. 135, cit. in Jedlowski, 2000, p. 36) bensì fluiscono nella casualità degli eventi. L'abilità del racconto diviene quindi una libera presa di posizione, vuol dire assumere un punto di vista entro il quale descrivere i fatti e dar loro un significato

Raccontare storie significa occuparsi del tempo, [...] esperire la nostra vita come tempo ha a che vedere col fatto che la nostra vita ha un termine, [...] l'angoscia di fronte a questo dover finire può naturalmente essere tenuta a bada [...]. Ciò che però

non scompare è la tristezza per questa finitudine. La tristezza non la si può vincere, può soltanto essere rifiutata o accettata. Il raccontare degli uomini alla tristezza li fa diventare narratori di storie (Bichsel, 1989, pp. 17-18, cit. in Jedlowski, 2000, p. 37).

La presa di coscienza di questa caducità aumenta la necessità di dare un senso a ciò che accade, costruendo narrazioni arricchite di elementi che si spingono al limite della realtà.

#### **1.4 Narrazioni e orizzonti immaginari**

Lo sviluppo di una narrazione consente al lettore di connettersi alla dimensione dell'immaginazione, vale a dire la facoltà di costruire immagini, contenuti e pensieri indipendentemente dall'oggetto preso in considerazione.

Per sfuggire alla routine delle nostre vite e ai confini imposti dalla quotidianità, ci serviamo di questo potente mezzo per evadere dall'abitudine, nel tentativo di rappresentarci altre possibilità di esistenza. Così scrive il filosofo Remo Bodei:

cerchiamo di recuperare, almeno in parte, quella ricchezza di possibilità cui abbiamo dovuto rinunciare nel portare una dopo l'altra le successive ramificazioni laterali del nostro essere, cancellando così, con la crescita, quegli abbozzi di 'io' che avrebbero potuto consolidarsi e acquistare una nuova permanenza (Bodei, 2013, p.13).

Grazie all'immaginazione, all'incontro con altre persone, alla fruizione di prodotti cinematografici, media di altro tipo e testi letterari, possiamo permetterci di vivere altre vite, sperimentare altri noi, altri stili di vita, altre coscienze.

Nuovi spazi, nuovi corpi in cui nascere e crescere, nuove famiglie, nuove lingue, nuovi contesti, in un ventaglio di possibilità che non esauriscono il percorso di vita in scelte statiche.

Le fiabe, la lettura di poesie, lo studio della filosofia, il teatro, il cinema, la televisione, e

l'accesso al web ci permettono di uscire dalla condizione di insularità in cui ci troviamo, instillando in noi la curiosità verso l'esterno.

Oggi con l'ausilio dei media è aumentato il repertorio di informazioni di cui disponiamo ed è più facilitato l'accesso alle immagini in grado di mostrarci un ampio bagaglio di storie di vita. Lo stesso diffondersi dell'istruzione e dei mezzi di comunicazione ha permesso alle comunità di avere maggiori possibilità di accesso all'immaginazione creando vere e proprie *comunità virtuali*.

Come afferma l'antropologo statunitense Arjun Appadurai in *Modernità in polvere* (2001) la possibilità di coltivare nuove rappresentazioni sta avendo un impatto anche dal punto di vista storico-sociologico:

l'immaginazione ha frantumato la specificità dello spazio espressivo dell'arte, del mito e del rituale, e adesso è divenuta parte del lavoro mentale quotidiano della gente comune in molte società. È entrata nella logica della vita ordinaria, dalla quale era stata in buona misura estromessa con successo. Le persone comuni hanno iniziato a far uso della loro immaginazione nella pratica delle loro vite quotidiane. Più gente che mai considera normale immaginare la possibilità, per se stessi e per i propri figli, di vivere e lavorare in posti diversi da quelli in cui sono nati: questa è l'origine dei cresciuti tassi di emigrazione a tutti i livelli della vita sociale, nazionale e globale (Appadurai, 2012, pp.12-13)

Come scrive il filosofo Paolo Spinicci nella raccolta *Lezioni sul concetto di immaginazione* (2009), la parola *immaginazione* ha diversi significati; basta soffermarsi sulle varie modalità di utilizzo per accorgersi di quanto sia molteplice la trama dei sensi a cui dobbiamo fare riferimento.

A causa dei suoi molteplici contesti d'uso, è impossibile riuscire a darne una definizione univoca. Un primo utilizzo del termine ci porta a considerare un evento che avremmo voluto accadesse e che invece non è accaduto: 'immagina che cosa sarebbe successo se avessimo finito

in tempo'. Quando capita di esprimerci in questo modo, nell'enunciato si lega l'immagine prevista e «*il possibile*» (Spinicci, 2009, p. 13) vale a dire la plausibilità del suo verificarsi. Nella formulazione della frase ipotetica quindi, non solo ci apriamo alla possibilità che qualcosa accada, ma riusciamo a visualizzarne l'evento, riusciamo a «*vederlo*» (Spinicci, 2009, p. 14) quindi ad immaginarlo prima ancora che si realizzi.

L'immaginazione però non dà voce solo a quanto verificabile nella realtà, bensì anche all'impossibile: racconti, fiabe, leggende, miti si riempiono di personaggi ed avvenimenti costruiti secondo riferimenti che non hanno concretezza nel mondo in cui viviamo. Che tutto questo sia impensabile nella realtà ne siamo consapevoli, ma non ci preclude la possibilità di immaginarlo.

Nei mondi delle favole sappiamo che si realizza un mondo fittizio in cui succedono cose che nella realtà non potrebbero verificarsi ma che acquistano un valore di verità all'interno della storia narrata. In questo caso ciò che avviene tra l'autore di un testo e il suo lettore è un patto nel quale il primo chiede al secondo di «accettare come verosimile il proprio mondo, di praticare la logica del 'come se'» (Dei, 2000, p. 194, cit. in Sobrero, 2009, p. 49).

Se incontriamo delle ambiguità in una narrazione, non siamo portati a scartare ciò che stiamo leggendo o ascoltando, bensì accettiamo e prendiamo come possibili eventi che hanno delle incongruenze. Quel che è certo è che

l'immaginazione non sembra fermamente ancorata all'universo del possibile e sembra capace di guidarci sul terreno malcerto di ciò che è di fatto impossibile, incoerente o addirittura in ultima istanza contraddittorio, costringendoci ad accettare che nell'universo che le compete la categoria del magico abbia una piena e legittima cittadinanza (Spinicci, 2009, p. 16).

L'immaginazione fortunatamente è una facoltà libera che utilizziamo anche inconsciamente con lo scopo di fare ordine e osservare da diverse angolazioni quanto ci si presenta nelle nostre

vite. Intuizioni, immagini, fantasie non sempre ciò che si dà nella nostra mente lo riconosciamo come appagante e soprattutto volontario;

l'immaginazione è la facoltà del controfattuale e dei mondi possibili, ma anche – così pare – di mondi a vario titolo impossibili; si rivolge al futuro nel progetto, ma è di casa nel passato come accade nel rimpianto; immaginare è un gesto libero che allude alla spontaneità del soggetto, ma è anche frutto delle alchimie della mente: le fantasie, talvolta, ci si impongono con la stessa violenza e con la stessa ineluttabile presenza delle grida e in generale dei suoni che non possiamo fare a meno di sentire (Spinicci, 2009, p.18).

Il termine immaginazione rinvia alla facoltà di tradurre un oggetto o contenuto del pensiero in un'«immagine mentale» (Spinicci, 2009, p.18). Ciò che ci appare nella mente è difficile da descrivere con il linguaggio ordinario soprattutto a causa dell'evanescenza con cui si presentano le immagini: confini indistinti, luce fiavole ecc. Lo stesso vale per i suoni; vi è un limite oggettivo nel ricreare una melodia nella mente rispetto all'esperienza sensoriale che ne deriva dall'ascolto nella realtà.

Ciò che la capacità della mente ci offre è la possibilità di andare oltre il muro della quotidianità, oltre il presente. A questo proposito, per esempio, il linguaggio della letteratura, quale insieme di storie pervenute fino ai giorni nostri, ci permette di oltrepassare il confine spazio-tempo della realtà costruita dall'abitudine delle nostre azioni. I simboli e le metafore con cui tentiamo di spiegare ciò che ci circonda aprono inevitabilmente delle possibilità di immaginazione:

quando facciamo i conti con gli effetti delle funzioni di simbolizzazione e rappresentazione, le consideriamo in termini di desiderio, elaborando un meccanismo di crudo desiderio che fa a malapena giustizia dell'ampiezza e complessità della sensibilità umana (Crapanzano, 2017, p. 30).

Travalicare le «frontiere» dell'immaginario, è un fatto di per sé «irraggiungibile, poiché appartiene al regime della rappresentazione» (Crapanzano, 2017, p. 31) e quindi potenzialmente illimitato. Le nostre immagini, le nostre storie costruiscono una vera e propria trama che esplora gli angoli indefiniti del nostro orizzonte, esaltandolo e spesso nell'incoerenza, reinterpretandolo. Il fatto interessante è che, come l'immaginario viene condizionato dalla realtà, anche quest'ultima acquista maggior significato perché condizionata dagli stimoli immaginativi.

Il filosofo Crapanzano, dedicatosi allo studio del ruolo di quello che si trova oltre la nostra quotidianità, legge l'immaginazione attraverso l'esempio semantico dell'«*Arrière-pays*», titolo dell'opera del poeta francese Yves Bonnefoy del 1972.

Crapanzano per circoscrivere le potenzialità dell'atto immaginativo sceglie di utilizzare il termine *Arrière* perché «evoca in maniera poetica qualcosa che in inglese è possibile tradurre male solo come hinterland [...] *Arrière* si riferisce a qualcosa che sta dietro, nelle retrovie del senso ordinario e militare del termine» (Crapanzano, 2017, p.31). *Pays*, invece, si riferisce a «nazione, terra o paese, una parola piuttosto domestica, evocativa delle origini e delle radici, come quando i francesi parlano del loro pays, del loro paese d'origine, o di quello dei loro antenati» (Crapanzano, 2017, p. 31). *Arrière-pays* quindi fa pensare ad uno spazio lontano, nascosto, una terra antica, che si trova in un luogo a noi familiare al quale ci si sente legati nel profondo.

La scrittura di Yves Bonnefoy, alla quale il filosofo presta interesse, richiama con l'immaginazione figure sconosciute dispiegando un paesaggio interiore di voci che vengono dall'altrove e che tornano alla memoria con altri significati: «per Bonnefoy, l'*arrière-pays* evoca quelle dimensioni dell'esperienza che giacciono al di là dell'immediata percezione di un oggetto e di un paesaggio» (Crapanzano, 2017, p. 33). L'*Arrière-pays* è un luogo evanescente, è una

proiezione del nostro mondo interiore, inesistente e ciò che fa paura è secondo Capranzano l'impossibilità di *osservare* gli oggetti della nostra immaginazione perché sfuggente, non percepibile.

Servendosi di questo esempio letterario, il filosofo considera artificiosa la smania di ricerca della verità nel nostro modo di osservare in quanto manchevole della dimensione immaginativa. Non si pone contro gli empiristi ma considera l'immaginazione ovvero «la finzione, il gioco, il sogno, l'errore più o meno volontario» (Capranzano, 2017, p. 37) come parte importante della nostra esperienza umana.

La realtà e le nostre interpretazioni si collocano nella frontiera dell'altrove sotto forma di costrutti che poi prendono concretezza nella scelta del linguaggio con cui si sceglie di raccontare. Non tutto però è possibile tradurre sotto forme di parole, spesso ci si serve di altri mezzi quali le immagini, l'arte, la musica, per dare forma ai significati dei contenuti della nostra mente. Quando ci offriamo all'ascolto di un racconto stiamo in due realtà: quella fisica dove avviene la narrazione e quella dei nostri «*orizzonti dell'immaginario*» (Capranzano, 2017, p. 12) nei quali prende forma la storia. In questo caso l'accesso all'altrove è permesso dalla scelta che l'autore fa delle parole con le quali racconta, determinandone di conseguenza, una certa «fissità» (Capranzano, 2017, p. 42) spazio-temporale.

Naturalmente, così come desideriamo la fissità, desideriamo altrettanto un senso di apertura. Temiamo le chiusure, e godiamo delle possibilità [...] una volta che l'*arrière-pays*, prima mera possibilità, viene articolato, esso è in qualche modo fissato e delimitato per determinare una possibilità ulteriore: un *arrière-pays* ulteriormente aperto (Capranzano, 2017, p. 43).

Sulla scelta delle parole che conducono agli spazi dell'immaginazione, sono interessanti le considerazioni sulla scrittura proposte da Italo Calvino nelle *Lezioni americane* (1988),

preparate nel 1985 in vista di un ciclo di conferenze per l'università di Harvard e poi concretamente mai discusse a causa della sua morte:

il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo. Nella mia predilezione per l'avventura e la fiaba cercavo sempre l'equivalente d'un'energia interiore, d'un movimento della mente (Calvino, 1988, p. 47).

Calvino, nel suo relazionarsi con il mondo è stato continuamente alla ricerca delle «*mot juste*» (Calvino, 1988, p. 48) ovvero della parola in grado di aprire varchi di orizzonti per «cogliere l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede» (Leopardi, Zibaldone, 1821, cit. in Calvino, 1988, p. 61). Anche il poeta Leopardi, secondo Calvino, nelle sue riflessioni sull'*indefinito* e l'*infinito* è attratto dall'ignoto, da questo *non vedere*,

le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite. [...] Le parole *notte*, *notturmo* ecc., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così *oscurità*, *profondo*, ecc. ecc. (Leopardi, Zibaldone, 1821, cit. in Calvino, 1988, p. 59)

Ciò che interessa a Calvino è un'attenzione meticolosa alla composizione dell'immagine, alla scelta accurata delle parole che più descrivono nei dettagli il senso di indeterminatezza e vaghezza cercata: «il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri» (Calvino, 1988, p. 61).

La letteratura e la poesia in questo senso si presentano come il linguaggio più immediato per travalicare il muro della mente, e prendere confidenza con le illimitate possibilità con le quali ci avviciniamo a comprendere la realtà

la speranza e l'immaginazione sono l'unica consolazione dalle delusioni e dai dolori dell'esperienza. L'uomo proietta dunque il suo desiderio nell'infinito, prova piacere solo quando può immaginarsi che esso non abbia fine. Ma poiché la mente umana non riesce a concepire l'infinito, anzi si ritrae spaventata alla sola sua idea, non le resta che contentarsi dell'indefinito, delle sensazioni che confondendosi l'una con l'altra creano un'impressione d'illimitato, illusoria ma comunque piacevole (Calvino, 1988, p. 62).

## **1.5 Racconto, storia e caratteristiche della narrazione**

Per tutta la vita ci raccontiamo a noi stessi e agli altri e le modalità attraverso cui narriamo queste storie, equivalgono a realizzare dei veri e propri atti narrativi. Ma cosa contraddistingue un atto narrativo dal resto delle forme di comunicazione?

Spesso i racconti vengono confusi con altre forme di discorso, come per esempio accade con alcune espressioni particolari, come ordini ecc; proprio per il fatto che la narrazione si ingloba nell'ampio ambito della comunicazione, passo in esame le sue principali caratteristiche.

Prima tra tutte *il filo conduttore*, ovvero il fatto che la struttura della narrazione si sviluppi secondo un susseguirsi di eventi, cose che accadono che acquistano significato solo se deposte in una sequenza più generale, la trama. Peter Brooks, critico letterario statunitense, propone il concetto di trama o «*plot*» (Brooks, 1995, p. 14, cit. in Jedlowski, 2000, p. 17) indicando quella fibra che lega le parti del discorso al fine di accompagnare il lettore alla comprensione dei significati.

Come afferma Ricoeur,

un racconto descrive una sequenza di azioni e di esperienze di un certo numero di personaggi, reali o immaginari. Questi personaggi vengono rappresentati in situazioni che cambiano [...] verso le quali essi reagiscono. Tali cambiamenti, a loro volta, rivelano aspetti nascosti delle situazioni e dei personaggi, dando origine a una

nuova situazione che richiede l'intervento del pensiero, dell'azione, o di entrambi. La risposta a questa situazione conduce alla conclusione del racconto (Ricoeur, 1981, p. 277, cit. in Bruner, 1992, p. 55).

La seconda caratteristica della narrazione, come già visto, è che gli oggetti del discorso possono far riferimento a situazioni realistiche o calarsi su un'altra dimensione, quella dell'immaginario, pur mantenendo la propria logica interna:

l'estraneità del racconto rispetto alla realtà extralinguistica sottolinea il fatto che esso possiede una struttura interna al discorso. In altre parole, la sequenza delle frasi, piuttosto che la verità o la falsità di una qualsiasi di esse, è ciò che determina la configurazione di una trama generale (Bruner, 1992, p. 55).

La predisposizione a organizzare la realtà in forma narrativa secondo la propria percezione degli eventi, la si evince prendendo spunto dalla *mimesis* aristotelica, termine coniato da Aristotele nella *Poetica* per descrivere il modo in cui nel teatro l'uomo imita la vita servendosi di una narrazione capace di riferire le cose non in quanto tali ma secondo un principio di imitazione che è anche interpretazione.

Ciò che si evidenzia è l'inevitabile soggettività del nostro modo di osservare e di prendere parte allo scorrere degli eventi che ci pone come intermediari nella costruzione delle nostre rappresentazioni tra una realtà fattuale e il suo significato.

Terza caratteristica del racconto che si interseca alla prima è il *tempo*: come sostiene Seymour Chatman, critico letterario e cinematografico statunitense, la struttura base della narrativa «si esprime nella formula  $xRy$ , dove  $x$  e  $y$  sono degli avvenimenti e  $R$  è la relazione temporale tra loro» (Chatman, 1984, p. 258, cit. in Jedlowski, 2000, p. 10).

Il tempo è considerato come l'elemento caratteristico della maggior parte dei *testi* comunicativi non solo per quelli costituiti da parole, ma anche per le immagini, i movimenti del corpo, che si possono definire come *narrativi* e quindi capaci di raccontare storie. La

vicenda narrata può svolgersi anche in sviluppi temporali diversi anticipando quello che verrà in un secondo momento e così via.

Il tempo è quindi elemento fondamentale che concorre nel trascrivere in forma narrativa l'esperienza umana. Come afferma Gianluca Ligi, professore di antropologia culturale, il tempo «è anonimo, quando gli diamo un volto, è lo stesso ovunque» (Ligi, p. 22). Anche la scrittrice americana Eudora Welty, nella sua raccolta di saggi sulla scrittura, si interroga sul senso del tempo per la letteratura, affermando che

il tempo è come il vento dell'astratto. Oltre alla sua generale onnipresenza, non esibisce caratteristiche che riusciamo a cogliere se non un tasso di velocità, e si dice che siamo noi a darglielo, coi nostri pensieri e azioni (Welty, 2009, pp. 128-131, cit. in Ligi, p.22).

Come affermavo precedentemente il mito, la fiaba, la leggenda, le narrazioni in generale sono costituite dal tempo quale elemento principale, tempo che racconta storie di vita e che «reca il più intimo legame con il significato del romanzo, essendo il principale conduttore della trama letteraria, così come della trama viva di ogni nostra esperienza» (Ligi, p. 23).

Gérard Genette, critico letterario e saggista francese, fa una distinzione tra i significati delle parole quali «storia», «racconto» e «narrazione» (Genette, 1976, p. 73, cit. in Jedlowski, 2000, p. 12). La prima riguarda gli eventi che accadono che sono «l'oggetto di un certo discorso», la seconda si riferisce «all'enunciato» attraverso cui il discorso viene espresso, la terza si collega «all'atto» del raccontare e alla relazione che si instaura tra chi parla e chi ascolta (Jedlowski, 2000, p. 13). Genette chiama *storia* la prima nozione, cioè ciò di cui si racconta, *racconto* la forma in cui il discorso si realizza, e la *narrazione*, l'atto in cui qualcuno racconta qualcosa a qualcun'altro.

Un'altra caratteristica essenziale della narrazione è la capacità di «negoziare i significati» (Bruner, 1992, p. 58) attraverso «le strutture della narrazione deputate a trattare

simultaneamente le categorie della canonicità e dell'eccezionalità» (Bruner, 1992, p. 58). Questo significa che nella narrazione possiamo incontrare storie che si discostano dall'usuale e che mettono in discussione i canoni dei nostri comportamenti e delle nostre visioni.

È interessante a mio parere notare come il «resoconto empirico» (Bruner, 1992, p. 56) dello scienziato e il prodotto letterario di chi scrive siano accomunati dalla forma narrativa, con la differenza che il linguaggio del racconto, attraverso un buon uso delle parole, amplifica le possibilità di immersione in quanto si vuol comunicare: «per fare un buon racconto, sembrerebbe che lo si debba rendere un po' incerto, in qualche modo aperto a varianti di lettura, alquanto soggetto alle divagazioni degli stati intenzionali, indeterminato» (Bruner, 1992, p. 63).

Il racconto si offre come possibilità alternativa alla situazione, non possiede la «qualità di morte improvvisa» (Bruner, 1992, p. 64) tipica dei testi scientifici che puntano all'oggettività tentando di descrivere le cose come accadono; «l'esistenza stessa della forma del racconto rappresenta una perenne garanzia, per l'umanità, di poter 'andare oltre' rispetto alle versioni usuali della realtà» (Bruner, 1992, p. 64).

La vita moderna è pervasa dalla razionalizzazione, dall'occhio concreto che astrae dal particolare per generalizzare, ma

la narrazione non generalizza: la sua forza sta esattamente nel piegarsi sul singolare [...] di fronte alla volontà della generalizzazione scientifica il racconto conserva così qualcosa di inquietante, come il sospetto di un'anarchia, amplificato del resto dalla sua disponibilità a sporgersi su mondi possibili, su una realtà parallela rispetto alla realtà empiricamente osservabile (Jedlowski, 2000, pp. 182-183)

Il racconto tende alla verosimiglianza per il fatto che è impossibile eliminare l'interpretazione di chi narra la storia; il risultato è legato al punto di vista di chi scrive o di chi ne parla; in questo senso chi ne fruisce si trova a venire a patti con la soggettività dell'autore, con la sua singolarità e con

la consapevolezza che nessuna costruzione scientifica può supporre di essere un mero 'rispecchiamento' della realtà. [...] ogni discorso scientifico, per quanto sottoposto a procedure che ne vincolano necessariamente la creatività, è il risultato di un'attività poetica, mimesi e interpretazione a un tempo della realtà che intende rappresentare (Jedlowski, 2000, p. 184).

In questo senso il discorso scientifico si avvicina a quello che è il racconto letterario perché in sé ha una parte di finzione, di *cosa* rappresentata. Riconoscere questa arbitrarietà su ogni tipo di osservazione non vuol dire mettere in discussione la validità dei dati empirici, bensì significa considerare le narrazioni come caratteristica intrinsecamente umana, suscettibile di interpretazioni e che ha molto da dirci sul nostro modo di essere e agire.

Riprendendo il filo che lega le parti fino ad ora approfondite, abbiamo visto come la facoltà del narrare si sia raffinata a seguito dello sviluppo del linguaggio dell'essere umano, e come queste narrazioni si siano perpetuate lungo un orizzonte temporale che arriva fino ai giorni nostri.

Narrare è raccontare una storia, legare eventi secondo un senso e un ordine temporale, rappresentare noi stessi, prendere confidenza con le cose della realtà e riuscire ad immaginarle quando vengono a mancare. In quanto esseri umani storici e culturali, le storie sono la voce della nostra individualità, le quali, legate ad un contesto specifico, ci aiutano a penetrare il muro dell'incomunicabilità.

## 2.

# PRATICHE NARRATIVE FRA ANTROPOLOGIA E LETTERATURA

### 2.1 L'interesse sociale per le narrazioni

Dalla metà del secolo scorso in poi il carattere narrativo dell'essere umano ha stimolato l'attenzione di discipline differenti, dalla psicologia alla linguistica, dalla letteratura alla politica. Questo interesse era sorto già nell'antica Grecia con i primi filosofi fino a giungere ai giorni nostri in saperi sempre più specifici. Ma a questo proposito, che spazio trova la narrazione nella società contemporanea?

Gli studiosi sono giunti a porsi questo quesito a seguito del «declino della lunga stagione modernista e il venir meno dell'anelito verso la scienza e il progresso che ne accomunava le diverse anime, [...] a favore di un rinnovato interesse nei confronti delle storie e del 'sapere narrativo'» (Poggio, 2004, p. 16).

Ciò che è possibile osservare nell'era contemporanea è una «lenta erosione delle certezze» (Poggio, 2004, p. 16), che avevano dato adito «alle grandi narrazioni moderniste» (Poggio, 2004, p. 16), verso una conoscenza dai confini molto meno razionali e aperta a considerazioni più ibride e contrastanti. Oggi le scienze sociali tendono a dare maggior importanza alle piccole storie, alle differenze, alle particolarità, anche se

caratteri come l'irriducibilità alla generalizzazione, l'implicita indeterminatezza, l'impossibilità di risalire al 'vero' continuano tuttavia a rendere il discorso narrativo (Poggio, 2004, p. 17) sospetto alla cultura moderna e, in particolare, alle correnti dominanti delle scienze moderne, specialmente a quelle branche del sapere che allo statuto scientifico ambiscono e da cui spesso temono di essere espulse» (Jedlowski, 2000, p. 182, cit. in Poggio, 2004, p. 17).

Studiare l'importanza del narrare per gli studi culturali significa riconoscere il carattere *narrativo* delle rappresentazioni sia individuali che collettive e la necessità umana di dare un senso alle cose.

L'oggetto delle discipline umanistiche è «l'agire sociale» (Jedlowski, 2000, p. 185), vale a dire lo studio del comportamento, del sistema di valori, credenze e significati che l'uomo sviluppa in relazione all'ambiente che lo circonda. L'essere umano abbiamo visto, è mosso non solo da una determinazione biologica, ma anche da un insieme di motivi legati alle relazioni che instaura nel suo contesto culturale. Secondo gli studiosi comprendere questo *agire* vuol dire inserirlo in certe categorie, come per esempio colui o colei che parla, in che situazioni si trova, a chi si sta rivolgendo, costruendo una narrazione sulla *narrazione* che offre un'interpretazione a quest'ultima.

In questo spazio di interesse il ruolo dell'antropologia, oltre ad interrogarsi sul modo in cui l'uomo interagisce con se stesso, gli altri e la realtà, si propone di collocare tali rappresentazioni entro una dimensione narrativa, la scrittura etnografica, in cui i significati trovano spazio per essere svelati, ri-costruiti.

Anche se «il complesso delle azioni osservabili -ovviamente- non esaurisce da sé solo tutto il complicato e intrecciato insieme, assai più ampio e ramificato, della vita di un gruppo» (Colajanni, 2010, p. 53), è proprio in questi contributi all'interpretazione, offerti dagli studi antropologici, che si incontra il ruolo rilevante della *narrazione*.

Nei paragrafi seguenti, il focus del mio interesse verterà sul carattere narrativo delle monografie etnografiche, la cui retorica, negli ultimi decenni, sta tentando di uscire dai confini oggettivanti della scientificità per aprirsi a un linguaggio più espressivo, come quello della letteratura, in grado di avvicinarsi ad una resa testuale della realtà più sentita e umana.

## 2.2 Rappresentazioni etnografiche

Sul carattere *riproduttivo* delle etnografie si stanno soffermando molti studiosi da ormai alcuni decenni; la consapevolezza che le narrazioni etnografiche figurino come delle *rappresentazioni* mediate dalla presenza del ricercatore è ormai consolidata:

Finzioni [...] nel senso dell'etimologia latina del verbo fingere, qualcosa di 'costruito', di 'inventato'. Quindi costruzione e invenzione non nel senso che le monografie etnografiche sarebbero delle pure opere di fantasia, come i romanzi, ma nel senso che nel suo lavoro di scrittura l'antropologo riproduce un'immagine del proprio oggetto che non è la 'copia esatta' di una qualche 'realtà oggettiva', bensì una ricostruzione di questa 'realtà' la quale è essa stessa il prodotto di molteplici fattori e di diverse esigenze (Fabietti, Matera, 1997, p. 165)

A costruire la monografia finale al rientro dal campo, concorrono diversi elementi: il bagaglio di conoscenze teorico - pratiche posseduto dal ricercatore, le modalità con le quali è riuscito a stabilire un'interazione con i suoi interlocutori, la posizione da cui ha deciso di descrivere e narrare i fatti, e i termini con i quali sceglie il pubblico a cui rivolgersi.

L'intento di rendere più vera possibile la descrizione etnografica ha spinto, negli ultimi decenni, gli stessi etnografi a trasformarsi in autori nell'atto di comporre «un testo in cui figure retoriche, metafore» (Fabietti, Matera, 1997, p. 165) e altri stratagemmi stilistici svolgono un ruolo cruciale nella strutturazione e costruzione di almeno tre fattori: «la costruzione dell'oggetto etnografico, la rappresentazione evocativa dell'Altro; l'elaborazione della credibilità scientifica e dell'autorità dello stesso antropologo-autore» (Fabietti, Matera, 1997, p. 165).

Si possono notare, nei più recenti lavori etnografici, i modi in cui la presenza del ricercatore e il sentire vivo del campo prendono forma nel testo, trovandosi entrambi intrecciati indissolubilmente con «le modalità di rappresentazione etnografica e quindi, necessariamente con l'immagine stessa che l'etnografo ha del sapere antropologico» (Fabietti, 1997, p. 243).

L'antropologo più tradizionalista, nel presentare il suo sapere come qualcosa di *credibile*, si è trovato spesso ad orientare il suo lavoro verso un «ideale» (Fabietti, 1997, p. 243) di scientificità caratterizzato dall'uso di linguaggi neutrali e asettici privi di quelle sfumature di significato utili a mio avviso a una trascrizione dei fatti più comunicativa.

La presa di consapevolezza del carattere *rappresentativo* delle etnografie e del paradosso della descrizione *oggettiva*, si è mossa a partire dalla considerazione di diversi elementi su cui si basa la disciplina. In primo luogo, per lungo tempo e ancora oggi, il perno sul quale ruota la credibilità dell'antropologo gira attorno all'essere stati «là» (Fabietti, 1997, p. 243) vale a dire l'aver trascorso del tempo a contatto con la comunità studiata, l'aver mangiato assieme assaporando i gusti e i sapori locali, l'aver preso parte alle dinamiche del gruppo udendo e percependo altro da sé.

In questo senso, se l'approccio etnografico si fonda sul «coinvolgimento» (Fabietti, 1997, p. 244) degli antropologi in tutto quello che concerne la vita sul campo, non può che risultare una forzatura mantenere nella scrittura un distacco «come garanzia della scientificità dall'impresa stessa» (Fabietti, 1997, p. 244).

Un'ulteriore critica all'oggettività delle narrazioni etnografiche si instaura nella differenza che intercorre tra il tempo passato a recuperare dati in tempo reale sul campo, e il momento successivo della trascrizione. È in questa circostanza che si può definire la pratica etnografica come una vera e propria *costruzione* di aneddoti, la cui resa diviene passibile di alterazioni a causa dello scorrere del tempo. Non solo, il fatto stesso di portare su carta un insieme di attività umane, voci, odori, suoni, non può che *fotografare* solo una parte di quello a cui si è potuto assistere, che ricordo essere mai statico e sempre in continua trasformazione.

Nella resa verosimile dei fatti la posizione del ricercatore viene così a svolgere un ruolo importante per le riflessioni in merito alla relazione antropologo-mondo. Il ricercatore per fare

fronte alla sua irriducibilità ontologica, si presta all'utilizzo dell'«io testimone, o io narrante» (Geertz, 1990)<sup>2</sup> vale a dire di una narrazione che esprime la presenza del ricercatore rendendo più vero e umano l'incontro con l'altro. In questo modo è possibile notare come la «retorica della scrittura e l'uso delle finzioni in particolare sembrano assumere una connotazione quasi metodologica, divenendo una modalità privilegiata dell'operazione di mediazione» (Fabietti, Matera, 1997, p. 165) tra gli interlocutori di una particolare nicchia, lettori accademici e non solo. Il moderno «antropologo-autore» (Geertz, 1990)<sup>3</sup>, diviene così traduttore e scrivente, portando la sua soggettività nel processo di costruzione etnografica.

### **2.3 Crisi delle rappresentazioni**

Si è visto come gli approcci teorici alla disciplina antropologica, i suoi strumenti e le sue narrazioni siano notevolmente cambiati nel corso del tempo, influenzati dal contesto storico e dai nuovi paradigmi proposti dalle filosofie del pensiero.

L'antropologia, la psicologia, la storia, e così anche le altre scienze dell'uomo, subiscono a seconda del contesto storico, pressioni notevoli dai poteri delle istituzioni che ne governano le direzioni; come affermò Thomas Kuhn, storico e filosofo della scienza, «le discipline scientifiche e le scienze sociali sono esse stesse un prodotto sociale e non un perimetro oggettivo rispetto alle relazioni di potere all'interno della società» (Calà, 19/20, p. 9).

---

<sup>2</sup> Rispetto alla contraddizione tra osservazione e partecipazione si veda il saggio di Geertz, 1990, *Opere e vite: l'antropologo come autore*, il Mulino e l'opera di Malinowski, 1989, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Stanford Univ Pr

<sup>3</sup> In merito si veda il saggio di Geertz, 1990, *Opere e vite: l'antropologo come autore*, il Mulino

Negli anni Sessanta, con la teoria interpretativa<sup>4</sup> proposta da Clifford Geertz (1973), la pratica etnografica subisce un'importante svolta retorico-ermeneutica che, alcuni decenni più tardi, portò diversi cambiamenti agli assetti della disciplina: l'elemento posto sotto accusa divenne l'*autorità* con la quale gli etnologi si erano trovati fino a quel momento a narrare gli altri; riflessione, quest'ultima, in linea con la successiva critica al colonialismo, «la quale poneva in dubbio la capacità dell'Occidente di rappresentare altre società» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 36).

L'antropologia non può più dare per scontata la sua autorevolezza e parlare per conto di altri, considerati incapaci di parlare per conto di se stessi ('primitivi', 'pre-letterati', 'senza storia'). [...] Le 'culture' non si lasciano fotografare in pose statiche, e qualunque tentativo di farlo implica sempre semplificazione ed esclusione, la selezione di un momento nel tempo, la costruzione di un determinato rapporto ego-alter, e l'imposizione o la negoziazione di una relazione di potere (Clifford, 2017, or. 1986, p. 36)

Negli anni Ottanta, gli antropologi iniziarono così a considerare la narrazione etnografica come parte importante del lavoro del ricercatore; i testi cardine ancora oggi molto studiati, furono i seguenti: *Writing culture*, pubblicato da Clifford e Marcus nel 1986, risalente ad un seminario tenuto nel 1984 a Santa Fe sul tema della costruzione culturale, e l'opera di Marcus e Fisher *Anthropology as a Cultural Critique* pubblicato sempre nel 1986. «Le scienze sociali, scrivevano questi ultimi, sono in crisi e in particolare soffrono una crisi della rappresentazione: 'la crisi sorge dall'incertezza sui mezzi adatti a descrivere la realtà sociale'» (Piasere, 2002, p. 15).

---

<sup>4</sup> Secondo la teoria interpretativa di Clifford Geertz dal testo *Interpretazione di culture* it. 1998, or. 1973, la cultura si presenta all'osservatore come un testo, ovvero un'unità di segni, simboli e significati dell'agire sociale, che si manifestano entro un processo di significazione e interpretazione continua degli stessi tra interlocutore e osservatore.

I mutamenti che spinsero a queste critiche presero forma a partire dalla «grande ondata interdisciplinare» (Marcus, 2017, or. 1996, p. 10) che colpì le scienze sociali e umane successiva al dopoguerra; studiosi provenienti dai più svariati campi, dalla letteratura all'antropologia, si mobilitarono per «raffinare gli strumenti teorici per condurre una critica della rappresentazione realistica» (Marcus, 2017, or. 1996, p. 10).

I punti cruciali del dibattito, al quale presero parte insieme antropologi e critici letterari, mettevano in discussione «pratiche e convenzioni disciplinari consolidate» (Marcus, 2017, or. 1996, p.10) nell'ambiente accademico, al fine di proporre nuovi spunti e analisi alla questione della retorica della rappresentazione culturale.

Una critica, quella mossa in quegli anni che, per l'antropologia, portava a una riflessione profonda al proprio oggetto di studio, ovvero l'altro, condizionato da descrizioni stereotipate confluite nei termini del «primitivo» e dell'«esotico» (Marcus, 2017, or. 1996, p.11) e poi sfociata negli studi post-coloniali sulla critica al colonialismo con Edward Said nei primi anni Novanta;

gli anni Ottanta negli Stati Uniti furono, dal punto di vista della teoria e della riflessione [...] anni in cui un profondo mutamento negli scopi della ricerca scientifica e nella natura del sapere si è realizzato attraverso forti critiche alla retorica dell'autorità (Marcus, 2017, or. 1996, p. 12).

Gli autori che parteciparono al seminario, si trovavano a cavallo tra la generazione di antropologi più tradizionalisti, quindi legati fortemente alle norme di riproduzione culturale più accademiche, e a una nuova ondata di ricercatori più aperti a sperimentalismi interessati all'intersoggettività e alla riflessività già in auge in quegli anni.

Il perno della riflessione quindi, cominciava a muoversi attorno a nuove possibili scritture etnografiche, «esercizio più ampio che non attiene solo alla produzione di testi in un

determinato genere letterario, ma si fa metafora di un peculiare processo di ricerca sul campo in questo mondo che, mutando, muta i luoghi di ricerca» (Marcus, 2017, or. 1996, p.17).

## 2.4 Nuovi linguaggi testuali

La crisi delle rappresentazioni, come accennato, ha preso forma principalmente da una considerazione sia sul linguaggio che sulla resa testuale dell'altro, proponendo un'analisi sulla scrittura che non è «più dimensione marginale e occulta» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 26), ma diviene elemento cruciale per il lavoro che gli antropologi svolgono prima sul campo e poi sulle loro scrivanie.

Prima di queste riflessioni, le considerazioni sulla pratica etnografica erano scarse e rimanevano ancorate all'ideale di una trascrizione della realtà con uno stile asciutto e privo di personalizzazioni. Tale ideologia non poteva non incorrere in una forte crisi dal momento in cui la cultura, da ormai molti decenni, è pensata non più come qualcosa di circoscrivibile, ma come un conglomerato di più voci, di mondi plurali;

nelle monografie tradizionali, la polivocalità è stata tenuta sotto controllo e orchestrata, conferendo a un'unica voce l'onnipresente funzione autoriale, e alle altre quella di fonti, 'informatore' da citare o parafrasare. Nel momento in cui il dialogico e la polifonia vengono accettati come forme di produzione testuale, l'autorità monofonica viene messa in dubbio, e smascherata come caratteristica di una scienza che ha preteso di rappresentare le culture (Clifford, 2017, or. 1986, p.42)

Sulla natura interpretativa dei testi etnografici si era già soffermato Clifford Geertz negli anni Sessanta con l'uso del termine *finzione*, riflessione ripresa successivamente dai critici di *Writing*

*culture* per sottolineare nuovamente «la natura costruita e artificiale delle rappresentazioni culturali» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 26).

L'attenzione alla resa testuale della narrativa etnografica ha richiamato l'interesse non solo di antropologi ma anche di critici letterari, i quali hanno dimostrato come il confine tra ciò «che separa l'arte dalla scienza» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 28) sia divenuto negli ultimi decenni sempre più trasparente.

Non si può negare come antropologi quali «Malinowski, Margaret Mead, Edward Sapir e Ruth Benedict si *ritenessero* allo stesso tempo antropologi e letterati» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 28) e avessero colto idee «da fonti di ispirazione letteraria» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 29, *corsivo mio*).

Prima di questi nuovi sviluppi e commistioni di linguaggi, la vicinanza tra antropologia e letteratura trovava forti ostacoli in quanto allontanava la disciplina da principi scientifici ai quali era solita attenersi. La recente presa di consapevolezza del confine labile tra i due ambiti ha condotto a considerare «l'idea che pratiche di tipo letterario pervadano qualsiasi opera di rappresentazione culturale» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 28).

Questa «letterarietà dell'antropologia» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 28), così definita, richiama tutti quei riferimenti stilistici come «la metafora, il linguaggio figurato, la narrazione» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 28) utilizzati nella trascrizione dei fatti sin dalle prime annotazioni sul campo. Lo stesso antropologo James Clifford, autore di uno degli interventi nel seminario dell'84, sostiene che da tempo l'antropologia può essere considerata «anche un'arte», e che le etnografie abbiano qualità letterarie» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 29); *arte* che fa riferimento alla radice latina *ars*, in quanto abilità che produce e costruisce, in questo caso legato alla pratica di scrittura etnografica.

La condanna da parte delle scienze, scrive Clifford, sulla possibilità di servirsi di artifici espressivi come «la retorica (in nome della ‘pura’ significazione immediata), la dimensione narrativa (in nome dei fatti), e la soggettività (in nome dell’oggettività)» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 30), aveva esiliato l’ambito dell’attività letteraria alla finzione: «i testi letterari vennero considerati metaforici e allegorici, composti da invenzioni piuttosto che da fatti osservabili; spazi aperti alle emozioni, alle speculazioni, al soggettivo ‘genio’ dei loro autori» (Clifford, 2017, or. 1986, p.30).

Quello che veniva occultato dalle norme scientifiche era la possibilità per il linguaggio polisemico di creare stratificazioni di significato e aprire percorsi ambigui di interpretazione che avrebbero di conseguenza vanificato la valenza empirica di quanto recuperato con l’osservazione sul campo.

Le considerazioni qui esposte sulla vicinanza tra letteratura e antropologia, si appellano alle «verità parziali» di Clifford (1986), il quale afferma che colui che struttura il testo etnografico «non può sottrarsi all’uso di forme espressive, figure retoriche e allegorie che selezionano e impongono il significato nel momento stesso in cui lo traducono» (Clifford, 2017, or.1986, p. 32). La sistematicità con la quale l’etnografo sottrae dal suo campo di interesse tutto ciò che non lo richiama, dimostra inoltre come la rappresentazione finale si limiti ad una porzione scelta della realtà, «anche i migliori testi etnografici -scrupolose finzioni vere- sono sistemi o economie di verità» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 32).

Questa presa di posizione parte quindi da movimenti di pensiero che conducono l’antropologia, e in generale le scienze umane, a valutare in maniera autoriflessiva i propri oggetti di ricerca. Non solo vengono messe in discussione le «forme discorsive più consolidate e caratteristiche del pensiero occidentale» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 36) ma, portando la teoria agli estremi, i nuovi approcci alle materie umanistiche sono concordi nel considerare la

realtà «analizzabile come una serie restrittiva ed espressiva di codici e convenzioni sociali» (Clifford, 2017, or.1986, p. 37).

Si è visto come linguisti, filosofi e psicologi siano oggi d'accordo nell'affermare che l'interazione con l'altro definisce noi stessi e che «le descrizioni culturali sono creazioni intenzionali» (Clifford, 2017, or. 1986, p. 37), atte ad orientarci e a dare forma alla nostra storia. A questo punto, se la cultura oggi la si considera come un testo costituito da più voci intrise di forze che si incontrano, scopo dell'etnografo diviene quindi quello di «ottenere mediante la scrittura quel che la parola crea, e farlo senza imitare semplicemente la parola» (Tyler, 1984, p. 25, cit. in Clifford, 2017, or. 1986, p. 39) ma scavando nell'etimologia della propria lingua, e nel suo significante, quanto più possibile per avvicinarsi all'oggetto e al significato che si vuol comunicare.

## **2.5 Il paradosso della narrazione**

Sulla vicinanza tra linguaggio etnografico e linguaggio letterario si sono confrontati in molti generando non poche perplessità. Per delineare la questione, parto dal considerare l'antropologia una disciplina i cui paradigmi epistemologici sono in continua evoluzione e per la quale, una mescolanza di linguaggi, non possa far altro che proporre nuove riflessioni al seguito.

La relazione che si instaura tra le due si origina intorno alla dimensione del *narrare*, quale capacità intrinseca nella natura umana che ci permette di utilizzare il linguaggio non solo per orientarci e instaurare relazioni sociali, ma anche come strumento per andare oltre il quotidiano.

Per riprendere i nodi concettuali del primo capitolo, l'essere umano si trova a costruire storie nelle quali si identifica, narrazioni dove trova una forma di sé «nonostante l'oggettiva

insensatezza e finzione di tale costruzione» (Calà, 19/20, p.14). Si è visto come miti e leggende costituiscano parte del patrimonio collettivo di diverse comunità umane, figurando come storie istituite nel tempo per saldare i diversi gruppi e caratterizzarne di conseguenza un differente processo storico.

Tutte le scienze dalla psicologia alla letteratura, dalla politica all'antropologia, si stanno interrogando sulle narrazioni contemporanee e i modi con cui riferiscono i loro oggetti di studio che sono altrettante modalità del narrare.

L'antropologia in quanto audace ricercatrice di storie di vita, si trova a fare i conti sulle forme della propria narrazione, sul modo in cui descrive e rappresenta gli altri e sulle modalità con le quali la sua scrittura diviene possibilità di «osservare e ragionare sul mondo» (Sobrero, 2009, p. 11). Il legame tra antropologia e letteratura si basa, quindi, sull'abilità di scrittori ed etnografi di narrare la realtà. Le influenze tra le due sono notevoli,

Michel Leiris *s'identificava* con i personaggi di Conrad, [...] si è detto più volte come Balzac abbia anticipato Marx e come tanta letteratura della seconda metà dell'Ottocento abbia anticipato Freud, o quanto le ultime pagine di Guerra e pace abbiano fatto discutere i grandi storici (Sobrero, 2009, pp. 11-12, *corsivo mio*)

Insomma, è chiaro come le influenze tra i due campi abbiano in qualche modo aperto l'indagine sulle diverse strategie retoriche con le quali entrambe si approcciano alla narrazione dei fatti, ma non l'unico elemento; a destare l'interesse dei ricercatori è il paradosso con il quale sia la letteratura che l'antropologia narrano la vita dell'altro. Si può dire infatti che entrambe utilizzino descrizioni il cui carattere *rappresentativo* è inevitabilmente mediato dall'irriducibile soggettività del narratore.

Abbiamo visto come agli interrogativi mossi dalla svolta ermeneutica degli anni Sessanta, l'antropologia abbia risposto tentando di superare la mera osservazione dei fatti mettendo in

primo piano il rapporto con l'interlocutore e «costruendo situazioni, pretesti, [...] e strategie retoriche [...] per rendere credibile una sorta di reciproca intimità» (Sobrero, 2009, p. 13, *corsivo mio*).

La domanda sulla quale l'antropologo Alberto Sobrero si interroga nella prefazione del testo *Il cristallo e la fiamma* (2009) è la seguente: «se il mondo è 'mondo narrato', dove finisce la scienza e dove inizia la letteratura? Qual è il ruolo dell'una e dell'altra? Dove passa lo spartiacque fra *documentazione e interpretazione?*» (Sobrero, 2009, p. 13).

Le riflessioni intorno a queste questioni si radicano nei dibattiti filosofici intorno allo studio della conoscenza che caratterizzano da sempre l'oggetto di studio delle scienze naturali. Per molto tempo i dubbi si sono concentrati sulla questione dell'«oggettività rappresentativa, dunque della natura del rapporto tra osservatore e oggetto: [...] interrogandosi sui problemi del realismo e sulle teorie della verità come corrispondenza, sulla universalità o relatività storico-culturale dei criteri di razionalità» (Dei, 2000, p. 180).

L'accusa torna ancora una volta sulle retoriche con le quali le scienze umane si prestano a narrare i loro oggetti di studio, artifici linguistici che mediano tra un io che osserva e la realtà empiricamente osservabile: «la scrittura è la dimensione al cui interno la pratica conoscitiva si definisce, e che plasma le stesse categorie solo apparentemente assolute di soggetto e oggetto» (Dei, 2000, p. 181).

La pratica etnografica porta sul campo questioni di carattere conoscitivo: com'è possibile trascrivere un particolare fatto sociale? O un significato condiviso dalla comunità studiata? Come trascrivere un gesto, un profumo, una sensazione dimodoché possa essere comunicata senza fraintendimenti?

Per quel che riguarda l'approccio antropologico, il dibattito ruota intorno al «problema del realismo» (Dei, 2000, p. 182). Le monografie che hanno caratterizzato gli esiti delle ricerche

sul campo degli antropologi dei primi anni del secolo scorso, erano caratterizzate da eccessi di realismo nelle strutture retoriche come ad esempio un'attenzione minuziosa alla descrizione dettagliata della realtà quotidiana e dei fatti verificabili tipica dei testi letterari del realismo ottocentesco.

La scientificità dei testi etnografici ha posto nel tempo le basi su artifici retorici che aspiravano ad una trascrizione il più possibile realistica dei fenomeni studiati, «nascondendo completamente [...] il ruolo della soggettività del ricercatore e delle singole individualità degli informatori» (Dei, 2000, p. 183).

Le questioni qui proposte sembrano confluire ancora una volta sulla relazione fra «narrare l'Io» e «narrare l'Altro» (Sobrero, 2009, p. 14), ovvero sul modo in cui confluiscono le soggettività di chi scrive e di chi viene descritto nei testi etnografici, su come si facciano spazio tra loro per emergere con l'obiettivo di costruire dei legami che sappiano colmare la distanza tra «l'essere qui» e «l'essere là» (Sobrero, 2009, p. 14).

Nel tentativo di saldare questa relazione lo studio delle narrazioni, con i suoi giochi linguistici, si trova a svolgere un ruolo determinante, ma ciò non significa solo elaborare una rappresentazione che tenti di superare il paradosso che ci vede inevitabilmente ingabbiati nella nostra individualità, bensì «si tratta di [...] sentire la relazione vitale e personificata con il mondo che ci circonda e di assumerla come materiale 'singolare e significativo' per rappresentare l'ordine e il disordine dell'esperienza umana» (Sobrero, 2009, p. 19).

Su quanto affrontato trovo interessanti le pratiche narrative non solo come fatto in sé, ma come costruzione di una più intima relazione tra il soggetto e il mondo. Nelle odierne narrazioni antropologiche si può notare come, rispetto a qualche decennio fa, l'antropologo non sia più l'unico attore scrivente di culture; oggi

gli informatori leggono e scrivono sempre di più (e) possono interpretare sia versioni precedenti della loro cultura, sia quelle scritte dagli studiosi di etnografia.

Lavorare con i testi – processo di iscrizione, di riscrittura e così via -non lo è più (non lo è mai stato) monopolio esclusivo dell'autorità esterna (Clifford, 2017, or. 1986, p.168).

A seguito della consapevolezza secondo cui «le culture studiate dagli antropologi stanno sempre [...] *più* scrivendo se stesse» (Clifford, 2017, or. 1986, p.169, *corsivo mio*), il ruolo del ricercatore sul campo deve essere ripensato, ad esempio con la possibilità di perpetuare la realizzazione di testi a più voci privilegiando il «dialogo al monologo» (Tyler, 2017, or. 1978, p. 180) e sostenendo la «natura cooperativa della condizione etnografica» (Tyler, 2017, or. 1978, p. 180) tra ricercatore ed interlocutore.

In secondo luogo, se da una parte vi sono riflessioni concordi nell'esprimere lo sguardo personale del ricercatore nella scrittura etnografica al fine di rendere più esplicita la percezione dell'incontro con l'altro, dall'altra vedono il lavoro dell'antropologo-traduttore come detentore del significato ultimo di quanto osservato creando un vero e proprio paradosso.

L'antropologo Talal Asad, sulla questione sostiene che «per 'tradurre' una forma di vita altra, il discorso etnografico, basato sulla rappresentazione, non sia sempre il modo migliore, e in circostanze sia più efficace un'azione drammatica, l'esecuzione di una danza, o l'esecuzione di un brano musicale» (Asad, 2017, or. 1986, p. 223). In questo senso gli antropologi criticano anche la natura limitativa della grafia:

qualunque forma assuma il testo non potrà che ammettere a gran voce la sua condizione di oggetto 'relativo', non solo in rapporto alla comunità discorsiva di cui fa parte (cioè 'culturalmente relativo' come si usa dire), ma anche in rapporto a se stesso, carico cioè di relatività come tratto costitutivo del testo (Tyler, 2017, or. 1986, p. 183).

Le etnografie odierne si trovano quindi a riflettere sulla natura costruita della rappresentazione etnografica proponendo l'idea di un testo mutevole costituito «con frammenti di discorso che

hanno lo scopo di evocare in chi legge e scrive la fantasia di un mondo possibile» (Tyler, 2017, or. 1986, p.179).

### 3.

## LETTERATURA E ANTROPOLOGIA A CONFRONTO

### 3.1 Narrazioni antropologiche e letterarie

Considerata la possibile vicinanza tra le due forme di narrazione, è necessario individuare un po' meglio quali possano essere le prospettive interessanti attraverso cui comparare le discipline. La domanda che si è posto l'antropologo Fabio Dei (2000) è la seguente: giunti a considerare la dimensione letteraria dell'antropologia, è possibile definire dei criteri per distinguere i due prodotti? Per trovare spunti di riflessione è necessario addentrarsi in considerazioni di diverso tipo.

La differenza che salta all'occhio non appena ci si imbatte nella lettura di una monografia etnografica rispetto ad un testo di «*fiction*» (Dei, 2000, p. 184) è evidente: «per quanto possano esistere casi di confine, i due tipi di testo risultano immediatamente riconoscibili sul piano intuitivo» (Dei, 2000, p. 184). Sfogliando le pagine di un saggio scientifico è semplice riconoscerne le caratteristiche, ma la differenza non può basarsi solo su considerazioni di ordine formale o, per quel che concerne le teorie della critica letteraria, sulla mera distinzione tra «fatti-finzioni, verità-immaginazione, oggettività-soggettività» (Dei, 2000, p. 184). Come nel testo letterario realista lo scrittore si trova a *narrare* storie attinenti alla realtà, così nel testo etnografico l'antropologo *costruisce* delle storie di vita avvalendosi di artifici linguistici per giungere a rappresentare il più verosimilmente possibile la sua esperienza sul campo.

A questo proposito, gli scritti etnografici postmoderni, giunti alla consapevolezza delle possibilità offerte dalla sperimentazione di nuovi linguaggi, stanno rompendo gli schemi retorici classici, come l'uso del presente etnografico e l'impersonalità descrittiva, ponendo la disciplina a fare i conti con «quell'obiettivo del perseguimento di una verità [...] che, per quanto

problematico sul piano epistemologico, resta centrale nell'etica della ricerca scientifica» (Dei, 2000, p. 185). Vediamo qui di seguito un confronto tra le due discipline.

### **3.2 Antropologia e romanzo, possibili incontri**

«La letteratura e il romanzo in particolare sono dentro l'antropologia sin dal momento della sua nascita» (Scafoglio, 2006, p. 5). Così esordisce Domenico Scafoglio nella presentazione del convegno *Il letterario come altro* tenutosi nel 1999, e convogliato nella raccolta di diversi interventi dal titolo *Antropologia e romanzo* edita nel 2006. Come egli stesso suggerisce nell'introduzione al testo citato,

l'antropologia nasce dalla filologia; è fatta di scrittura, e annovera tra i suoi rappresentanti alcuni autentici scrittori; tuttavia fino a qualche decennio addietro gli antropologi sembra non se ne siano accorti, o, accorgendosene, lo hanno decisamente negato (Scafoglio, 2006, p. 5).

Sia la letteratura che l'antropologia «procedono su sabbie mobili, percepiscono la loro insufficienza e cercano reciprocamente aiuto per aggirare gli ostacoli» (Sobrero, 2009, p. 31).

Nei primissimi tempi si credevano veri i racconti trasmessi da coloro che provenivano da luoghi remoti; i viaggiatori durante le loro spedizioni erano soliti redigere diari di viaggio dove narravano le loro avventure;

basta ricordare i debiti nei confronti di Frazer di mezza letteratura del Novecento, da Joyce a Eco (il pendolo di Foucault), o l'esperienza letteraria e antropologica del surrealismo, o l'influenza della scuola di Chicago su John Dos Passos, Sinclair Lewis (e su tanta parte della letteratura americana fra le due guerre), e il legame fra lo strutturalismo e gli autori di OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle): Queneau, Perec, Calvino (Sobrero, 2009, p. 31)

La produzione di testi letterari da parte degli antropologi rappresenta, dunque, un elemento di commistione interessante per la disciplina antropologica; sono diversi anche gli autori di letteratura che, con i loro romanzi, si sono avvicinati all'antropologia. Si pensi per esempio al romanzo *Cuore di Tenebra* (1899) dello scrittore inglese Joseph Conrad, il quale ci accompagna ancora oggi a conoscere le atrocità e la violenza del colonialismo nell'Africa coloniale.

Ci sono antropologi che «hanno fatto decisamente proprio il mestiere dello scrittore» (Sobrero, 2009, p. 32); come per esempio i racconti impregnati di realismo magico di Amitav Gosh. La letterarietà, riscontrabile nelle personalità di diversi etnografi, sta interessando da qualche decennio ad oggi diverse figure sia in ambito critico letterario, sia per quel che riguarda lo statuto dell'antropologia stessa.

Nonostante i professionisti abbiano tentato di istituire criteri oggettivi per definirne la scientificità, alcuni ricercatori sono riusciti a coltivare «pronunciati interessi artistici, musicali e letterari, ma soprattutto poetici» (Dragani, 2014, p. 313). Alcuni dei più noti antropologi hanno pubblicato

poesie sotto pseudonimo (come Ruth Benedict) o senza pseudonimo (come Edward Sapir in un periodo duro della sua vita, in urto con Franz Boas e voglioso di abbandonare definitivamente l'antropologia e di darsi interamente alle 'ambizioni clandestine', la musica e la letteratura, come Jaime de Angulo, Margaret Mead, Gregory Bateson, Roger Bastide); altri ancora scrissero poesia privatamente, come Bronisław Malinowski (Dragani, 2014, pp. 313-314)

Come già detto, dagli anni Ottanta in poi, a seguito della riflessione sulla scrittura e la crisi delle rappresentazioni che ha investito le diverse scienze, gli antropologi hanno cominciato ad interessarsi alla sperimentazione di nuovi modelli e pratiche di narrazione. Oggi,

trovare antropologi che apertamente scrivano poesia o narrativa non è infrequente. Addirittura riviste ad hoc sono sorte insieme al premio letterario Edith Turner per

la 'poesia antropologica' e riviste ufficiali, di comprovata appartenenza accademica, come l'«American Anthropologist», non hanno esitato a ospitare le riflessioni degli antropologi-poeti, ora considerate innovative e originali (Dragani, 2014, p. 317).

L'interesse per la produzione poetica degli antropologi riesce attualmente a trovare nuove modalità di espressione e ascolto: «i poemi etnografici, scritti con il consapevole intento di esprimere concetti antropologici in poesia, sono basati sull'assunto che la poesia è epistemologicamente indispensabile all'antropologia» (Dragani, 2014, p. 317). I testi poetici infatti prestano attenzione al particolare, al simbolico, al dettaglio, con l'intento di restituire la particolarità dell'oggetto, della sensazione, dell'immagine.

Se l'antropologo si affida ad una descrizione obiettiva e realistica di ciò che osserva, la poesia coglie dal reale le diverse possibilità di intuizione e apertura dei fatti, «l'antropologia è proiettata verso la ricerca di una sola verità, mentre la poesia è polisemica, pluriversa, ambigua, e dischiude una molteplicità di sentieri» (Scafoglio, 2006). Ciò che trovo interessante è la capacità del linguaggio poetico di affinare le possibilità di comprensione dell'oggetto di studio attraverso un atto creativo, ibrido e meno razionale.

Come ho già accennato però la scrittura personale è stata a lungo negata o nascosta dagli stessi antropologi perché non riconosciuta come criterio valido per la scientificità della disciplina; «in tal modo il letterario è diventato 'l'altro'» (2006, p. 5), scrive Scafoglio, instillandosi «come il perturbante freudiano, l'inconsueto che in qualche modo ci appartiene, ma che non vogliamo riconoscere come tale, e perciò ci inquieta e disturba» (2006, p. 5).

Questa dimensione letteraria si caratterizza per tre elementi: il primo è rappresentato dalla «soggettività» (Scafoglio, 2006, p. 5), che ben si contrappone al linguaggio scientifico più ancorato ad una trascrizione oggettiva dei fatti, il secondo fa riferimento all'«immaginazione» (Scafoglio, 2006, p.5) vale a dire quella forma di pensiero che vaga nell'indeterminatezza

discostandosi dalla realtà verificabile, per ultimo, la «*forma*» (Scafoglio, 2006, p. 59), riferita all'artificiosità del linguaggio come puro gioco retorico.

Queste tre connotazioni sono state relegate ai margini della monografia etnografica, alle volte infatti si possono trovare brevi accenni personali all'esperienza del ricercatore nell'introduzione o negli apparati, spazi «in cui si allenta la pressione delle logiche disciplinari e si stempera il rigore dei linguaggi accademici» (Scafoglio, 2006, p. 5). In questi *luoghi* emerge la dimensione privata dell'antropologo, talvolta richiesta con il semplice obiettivo di far immergere il lettore nella dimensione del campo nelle successive descrizioni.

È semplice notare come le due retoriche si differenzino, da una parte sono narrate le sensazioni vive dell'incontro con l'alterità, dall'altra compaiono descrizioni neutralizzate dalla rigida disciplina accademica. Se quindi è vero che un tipo di scrittura è trasmissione di una soggettività più trasparente, dall'altra l'oggettività delle descrizioni appare «sotto molti aspetti illusoria» (Scafoglio, 2006, p. 6): ogni testo, sebbene descritto attraverso un linguaggio neutro meno soggetto alla creatività dell'autore, è l'esito di una scelta personale, l'etnografo si trova sempre ad operare su un *pezzo di realtà* che egli stesso *astrae*, secondo la sua percezione, dal contesto in cui si trova ad operare. La scrittura quindi, rivela sempre l'intervento del soggetto sia per quel che riguarda la scelta delle parole con cui trascrivere i fatti, che per la forma con la quale costruisce la narrazione.

Come abbiamo visto comunque, nelle attuali monografie è possibile notare come vi sia spazio per una riconsiderazione della soggettività dell'etnografo, segno che dimostra come sia stata a lungo celata sotto la rigida e fittizia scrittura oggettiva.

L'attenzione al linguaggio etnografico è interessante per diversi aspetti: in primo piano il lavoro sulla scrittura permette al ricercatore di non cadere nell'opacità delle parole che creano ancora più difficoltà nel trasmettere la viva vita delle cose, in secondo luogo è attraverso l'atto

scritto che l'ambiguità del reale comincia a prendere la sua forma, viene vista e compresa; terzo elemento, lo studio della parola permette un sottile svelamento di sé, con tutte le turbe che ne derivano. La scrittura letteraria si presenta come «trionfo di quella parte di sé che si sacrifica nella scrittura scientifica» (Scafoglio, 2006, p. 6) e che tanto può offrire come modello di utilizzo creativo del linguaggio agli etnografi.

Da un punto di vista storico, l'antropologia si sviluppa dalla filologia rimanendo legata alla letteratura per l'oggetto di studio al quale entrambe hanno dedicato il loro interesse, ovvero l'essere umano in relazione al suo contesto culturale.

Durante la seconda metà dell'Ottocento, sia l'antropologia che la letteratura si trovavano a condividere «le medesime basi teoriche e metodologiche fondamentali, [...] *derivando* quadri concettuali e pratiche retoriche dal positivismo, a cominciare dalla pratica dell'osservazione diretta e distanziata dei gruppi umani» (Scafoglio, 2006, p. 8, *corsivo mio*). La scientificità era diventata in quel periodo il carattere dominante della conoscenza; nella letteratura, per esempio, il realismo letterario si proponeva di descrivere minuziosamente la realtà quotidiana cogliendone aspetti legati alla dimensione sociale e lasciando da parte questioni più introspettive.

Più tardi la nascita della psicologia freudiana, e l'interesse per la dimensione dell'inconscio, sia per le discipline scientifiche che per le materie letterarie, condusse le discipline all'interessamento della dimensione interiore, mettendo da parte gli interessi legati alla razionalità e all'oggettività. Nonostante questi ultimi cambiamenti però, nella scrittura etnografica dominava ancora la monografia realista in cui traboccavano rigide rappresentazioni stereotipate.

Nei tempi moderni, a seguito delle lotte di indipendenza dal dominio coloniale, le comunità che un tempo trovavano voce nelle descrizioni o nei romanzi degli scrittori, hanno

cominciato a costruirsi le loro personali narrazioni. L'esito di questi mutamenti si riscontra nelle considerazioni delle voci narranti, oggetto di studio antropologico, in seno alla loro individualità.

Le migrazioni, le culture meticce e i nuovi ibridismi di questi ultimi tempi, portano a considerare lo studio delle rappresentazioni sotto diversi punti di vista, meno oggettivanti e più aperte ad accogliere scritture intime e personali, con la conseguenza che «nel romanzo, come nell'etnologia, si rinuncia all'idea che la realtà possa essere colta in se stessa, ma più modestamente, sempre a partire da un certo punto di vista» (Laplantine, 1995, p. 180, cit. in Scafoglio, 2006, p. 11).

È in questo processo che nascono le autobiografie, dove le auto-rappresentazioni trovano modo di esprimere la pluralità dei mondi mettendo in discussione lo stesso concetto di cultura che risulta quasi obsoleto nei tempi attuali.

L'interesse delle diverse scienze verso l'utilizzo di nuove retoriche dimostra così come: «la letteratura *sia* ovunque; ciò che chiameremo antropologia, linguistica, psicoanalisi non è altro che la letteratura che fa la sua apparizione» (De Man, 1967, trad. it. 1975, p. 24, cit. in Sobrero, 2009, p. 36, *corsivo mio*)

Uno scrittore che riflette sul legame particolare tra antropologia e letteratura è Italo Calvino nelle *Lezioni americane*. Molti dei suoi romanzi si sono ispirati a fiabe e racconti popolari; l'antropologia è per Calvino lo specchio attraverso cui riflettere sul mondo, «abituato come sono a considerare la letteratura come ricerca di conoscenza, per muovermi sul terreno esistenziale ho bisogno di considerarlo esteso all'antropologia, all'etnologia, alla mitologia» (Calvino, 1988, p. 28).

Per lo scrittore raccontare storie è uno specchio della realtà, egli sfrutta così gli studi etnologici per giungere ai significati più profondi dell'esistenza. L'antropologo Alberto Sobrero

scrive: «l'antropologia (come l'etnologia e la mitologia) è per Calvino quasi un modo di essere della letteratura, storie reali o immaginarie ma comunque parte del grande calderone che sono le storie umane» (2009, p. 37).

Calvino si trova spesso in bilico tra due polarità: la leggerezza ma anche la pesantezza; è uno scrittore della leggerezza, del racconto fiabesco, del mondo immaginario ma allo stesso tempo si rapporta continuamente con il suo contrario, la pesantezza, ovvero la realtà delle cose terrene: «credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua» (Calvino, 1988, p. 28).

### **3.3 Antropologi che scrivono romanzi**

Come accennato non sono pochi gli antropologi che, nella storia della disciplina, a un certo punto della loro carriera si sono rivolti alla letteratura alla ricerca di uno stile di scrittura più personale divenendo, con il tempo, autori di romanzi.

Da coloro che si sono cimentati nella scrittura letteraria poco dopo aver terminato gli studi in antropologia, a quelli che ne sono rimasti irrimediabilmente coinvolti per passione; lo sguardo attraverso cui gli antropologi-autori affrontano certe tematiche continua a riservare un certo interesse per la retorica della disciplina; per citarne alcuni «Amitav Gosh, l'autore de *il Manoscritto dello schiavo*, [...] Kurt Vonnegut, l'autore *Galapagos*, o [...] Darcy Ribeiro» (Sobrero, 2000, p. 165).

Basta recuperare un manuale aggiornato sulla storia della disciplina per accorgersi come, fin dalle prime monografie, gli antropologi per documentare in forma narrativa le esperienze delle esplorazioni si servissero al tempo di espedienti letterari come descrizioni minuziose e

racconti in prima persona, per rendere forse più veritiere le imprese che compivano lontani da casa. Per circoscrivere meglio la categoria, gli antropologi che scrivono romanzi si rifanno agli scrittori «che esplicitamente hanno usato per i loro romanzi i metodi e gli strumenti dell'antropologia, la ricerca sul campo, l'osservazione partecipante, l'indagine etnografica» (Sobrero, 2000, p. 165) per lo studio delle identità culturali.

Oggi come precedentemente affermato, l'apertura a nuovi sperimentalismi retorici sta conducendo non pochi studiosi a ricercare forme di scrittura più vicine ai romanzi, caratterizzate da una maggiore attenzione verso la forma, lo stile e gli aspetti espressivi che ne esaltano la funzione poetica. È sufficiente sfogliare ricerche etnografiche per accorgersi come l'interesse per la letteratura tra gli antropologi non sia così inusuale, ne sono un esempio i romanzi del linguista ed etnomusicologo Jaime de Angulo, nato a Parigi nel 1887 e poi in seguito trasferitosi negli Stati Uniti per vivere a lungo fra gli Indiani della California.

La storia di De Angulo è particolare, dopo aver trascorso del tempo nell'Accademia ed essersi reso conto del suo interesse per la vita sul campo, ha scelto di vivere a stretto contatto con la comunità dei Pit River per quasi una quarantina d'anni. Nella sua carriera professionale, l'autore ha scritto una dozzina di articoli occupandosi di folklore, religione, saggi di linguistica, pubblicati poi su riviste accademiche come *American Anthropologist*, *Anthropos*, e sul *Journal of American Folklore*.

Nel 1953, De Angulo pubblica uno dei suoi più famosi romanzi, *Racconti Indiani*, nelle cui righe si spoglia del polveroso accademismo narrando la storia di una famiglia di nativi americani in viaggio attraverso vaste praterie, luoghi incontaminati, in un mondo che sembra tornare al tempo del mito. Libro di *fiction*, come lui stesso afferma nell'introduzione al romanzo: «ho scritto questi racconti alcuni anni fa, per i miei figli, quand'erano piccoli. Alcuni li ho inventati di sana pianta. Altri li ricordavo – o almeno erano dei brandelli di ricordi che ho

ricucito insieme. Certe parti le ho invece tradotte quasi parola per parola dai miei appunti» (De Angulo, 1977, p. 14).

La scelta di De Angulo di servirsi dei mezzi espressivi della letteratura, si evince dalle riflessioni nelle prime pagine dell'introduzione al romanzo ad opera dello scrittore americano Carl Carmer:

Jaime de Angulo si rendeva conto – sia razionalmente che intuitivamente – che la trasposizione linguistica di una certa atmosfera, di sentimenti e di fantasie non può essere affidata a eruditi. Solo mediante il ponte della sua immaginazione creativa, egli poteva far superare ai suoi lettori le barriere di una lingua straniera e di una cultura notevolmente diversa, verso un apprezzamento reale e cosciente. Era un antropologo di professione, ma anche se in questo libro si ritrovano alcuni risultati delle sue ricerche, esso è stato scritto da un poeta (Carmer, 1977, p. 5).

De Angulo non è stato il primo a utilizzare la narrativa letteraria nei resoconti etnografici; dalle sue parole si mostra vivida la consapevolezza della difficoltà di rappresentare l'altro e il proprio vissuto nelle scritture sterili dei testi scientifici. I suoi racconti richiamano la storia, molto simile e conosciuta nel mondo accademico di Jorge Luis Borges, *l'Elogio dell'Ombra* del 1969, nella quale l'autore narra la vicenda del giovane Fred Murdock, studente universitario di antropologia che, al ritorno dalle terre dell'Ovest, sceglie di chiudersi nel silenzio, «impregnato di cultura altrui da non aver nessuna interpretazione da proporre» (Piasere, 2002, p. 187). Tornato in città, nella nostalgia delle prime sere nelle praterie, si rivolge al suo professore rifiutandosi di scrivere quanto gli era stato trasmesso, consapevole della limitatezza della parola e di qualsiasi altro mezzo nella resa dell'esperienza vissuta.

In questi esempi letterari, sia De Angulo che il giovane studente, condividono lo stesso sentimento di manchevolezza dei testi etnografici nel narrare la vita che si respira, così, mentre il secondo sceglie di non scrivere, il primo si avvicina ad un linguaggio figurativo, meno opaco, liberando i confini dell'immaginazione.

La scelta che spinge antropologi e ricercatori delle scienze sociali a cercare l'approccio alla scrittura letteraria può trovare una spiegazione nelle considerazioni legate alla metodologia di osservazione, «un motivo che pertiene all'epistemologia della ricerca sociale» (Sobrero, 2000, p. 170) nel suo essere autocritica e in grado di riconoscere che ogni comunità umana, «anche la più semplice, si narra, prende le distanze da sé e si rappresenta» (Sobrero, 2000, p. 170). Questa riflessione parte dal considerare come punto fondamentale il carattere interpretativo dei fatti narrati e la presenza di una moltitudine di voci e storie che concorrono alla costruzione dei significati.

La relazione tra antropologia e letteratura si fa ancora più interessante nelle autobiografie quando l'antropologo stesso diviene sia osservatore che osservato nel contesto in cui vive e fa ricerca: «De Angulo non era indiano, ma visse fra indiani per quasi quarant'anni, [...] Zora Hurston (...) *ha condotto* la sua ricerca fra la sua gente; e lo stesso può dirsi per Michael Garfield Smith, o per Zapata Olivella» (Sobrero, 2000, p. 171, *corsivo mio*).

Un caso di ricercatore *a casa propria*, nel panorama della letteratura italiana, è Giulio Angioni, antropologo, scrittore e accademico nato a Cagliari nel 1939, che ha dedicato gran parte della sua vita allo studio della pastorizia e della vita contadina nelle terre native della Sardegna. Come autore di romanzi ha pubblicato diverse raccolte sulle storie delle migrazioni sarde negli anni successivi alla guerra, sullo spopolamento dei piccoli paesi, delineando mutamenti socioculturali che hanno toccato radicalmente paesaggi e memorie delle sue terre natali; scrive Sobrero:

l'impressione è che la sardità di luoghi, fatti e personaggi sia tale semplicemente perché forse non poteva non esserlo, perché l'autore Angioni [...] come quasi tutti gli autori, per parlare di quello che gli sta a cuore ha bisogno di farlo partendo da ciò di cui ha migliore esperienza (2000, p. 175).

Angioni nella raccolta di saggi *Antropologia e Romanzo* (2006) curata da Scafoglio, riflette sul legame tra scrittura letteraria e la professione di antropologo:

verso i trentacinque anni ho scritto per caso un racconto, invece di un articolo che mi era stato chiesto per *L'Unione Sarda*, in occasione della morte di Emilio Lussu. Mi era stata chiesta una testimonianza o riflessione da antropologo e mi è venuto fuori un raccontino, un ricordo d'infanzia che concerneva Lussu (Angioni, 2006, p. 386),

Con le tecniche della narrazione letteraria, spiega Angioni, «si possono dire cose che altrimenti o non potrei dire, o direi in molto più spazio e meno efficacemente, meno pienamente» (Angioni, 2006, p. 387). Un tentativo, quello dello scrittore-antropologo, di comunicare e di far «vivere ad altri certe atmosfere o impressioni» (Angioni, 2006, p. 387). L'antropologia e la letteratura sono entrambe due pratiche «scrittorie» scrive Angioni (2006, p. 388), nei cui racconti sulle sue terre riesce a svelare una certa «sensibilità di antropologo» (Angioni, 2006, p. 388) che gli permette di fare i conti con se stesso e con le sue origini.

Ulteriore elemento che caratterizza la narrazione letteraria degli antropologi è la trasposizione delle difficoltà, delle angosce, del lato più umano che vive il ricercatore sul campo e la cui resa non sfugge al linguaggio letterario. La soggettività dell'antropologo è una «posizione dinamica, si colloca già nelle cose [...] ed è una posizione che guarda mentre viene guardata, che dice e viene detta» (Pratt, 2017, or. 1986, p. 66); l'approccio metodologico è infatti «una ricerca che prima che ricerca sulle identità degli altri è ricerca in prima persona sulla propria identità» (Sobrero, 2000, p. 172).

Chiunque abbia affrontato un'autobiografia della letteratura antropologica avrà notato come nel corso della trama, il lettore si trovi ben presto molto vicino, quasi confondendosi, al punto di vista del ricercatore. Solo per citarne alcune, si veda *L'Africa Fantasma* di Leiris (or. 1934) o *Tristi tropici* di Lévi Strauss (or. 1955), entrambe lette dal vasto pubblico più come due

opere di letteratura che come testi scientifici, le quali mostrano come a narrare i fatti non sia il ricercatore in questione, ma l'uomo «che annota le impressioni di viaggio, le sofferenze, le idee improvvise di cui non sa darsi ragione» (Severi, 1990, p. 898).

Ciò che si evince dal mettere a confronto le due discipline mette in evidenza come nell'espressione paradossale dell'*osservazione partecipante*, qualunque sia il modo in cui l'antropologo si trova a narrare la sua esperienza, il carattere biografico del vissuto personale troverà sempre il modo di manifestarsi.

### **3.4 L'antropologia per comprendere i testi letterari**

Rispetto al rapporto tra antropologia e romanzo, si può notare come la prima, con il suo bagaglio di saperi, possa fungere da elemento di conoscenza ulteriore agli studiosi che si apprestano all'analisi delle opere letterarie. Penso alle conoscenze antropologiche sui miti che hanno ispirato i critici a studiare le strutture narrative ricorrenti nelle varie produzioni letterarie e all'interesse al simbolico di cui la letteratura è portatrice; «esempi-principe rimangono in questo caso l'analisi levi-straussiana di *Le chat* di Baudelaire, quella di Robin Fox sull'*Antigone* e in Italia, le indagini di Alberto Maria Cirese su Giovanni Verga e Grazia Deledda» (Sobrero, 2009, p. 39).

In questo ambito di interesse, per fare un esempio, trovo particolare il lavoro dell'antropologo ed etnomusicologo Antonello Ricci, autore del testo *Poetiche dell'ascolto. Suoni e memoria nella Recherche di Marcel Proust* (2006), nel quale esplora le sfumature narrative e le metafore sonore attraverso cui l'autore francese rievoca ricordi sedimentati nella memoria. Siamo nel campo dell'antropologia dei sensi, disciplina in continuo approfondimento, nella quale di base vi è la consapevolezza che l'ambito della sensorialità è, non solo un fatto

naturale, ma prettamente sociale, culturale, e che risente dei periodi storici e dell'ambiente circostante.

Le indagini antropologiche formulate da Ricci, servendosi dello studio di alcuni scritti che Proust ha dedicato all'udito, sono confluite in un «catalogo ragionato» (Ricci, 2006, p. 78) delle descrizioni acustiche scelte dall'autore. Ne *La prigioniera* (1990), parte dell'opera della *Recherche* dedicata al rapporto particolare tra Marcel e Albertine, sono presenti una serie di ricordi sonori «suggestivi e struggenti» (Ricci, 2006, p. 79) evocati «dal frusciare della gonna [...], dalla sua voce che accenna motivi musicali, dai passi della donna nel corridoio prima di entrare nella sua stanza, dallo sbattere della persiana della sua finestra» (Ricci, 2006, p. 79), qui un breve frammento:

Rientrando nella camera, mi ero fermato in piedi sulla soglia, non osando fare rumore, e non ne sentivo nessun altro se non quello del suo fiato che veniva a spirarle sulle labbra, a intervalli intermittenti e regolari, come una risacca, ma più sopito e dolce. E nel momento in cui il mio orecchio raccoglieva quel rumore divino, mi sembrava che fosse condensata in esso, tutta la persona, tutta la vita di quell'incantevole prigioniera, distesa lì sotto i miei occhi. Delle carrozze passavano rumorosamente per strada, la sua fronte rimaneva immobile, pura, il suo respiro altrettanto leggero ridotto alla semplice espirazione dell'aria necessaria (Proust, 1990, pp. 48-50, cit. in Ricci, 2006, pp. 79-80)

Il rumore dei passi della donna, il fiato sulle labbra, il rumore delle carrozze, sono elementi che assieme all'uso di metafore e personificazioni, riportano alla dimensione sensoriale dell'autore e al paesaggio descritto. In un altro breve passo, la descrizione si sofferma sulle riflessioni circa la diversità delle voci che l'autore percepisce attraverso il telefono, «ricordando il profondo valore, si potrebbe dire appropriatamente antropologico, della voce umana» (Ricci, 2006, p. 82).

Avrei potuto dire altrettanto, e più veracemente di Andrée, perché ero stato infinitamente sensibile alla sua voce, non avendo notato fino a quel momento quanto fosse diversa dalle altre. Allora, mi ricordai altre voci di donne soprattutto, le une rese più lente dalla precisione di una domanda e dall'attenzione, altre ansanti, persino interrotte per il fiotto lirico di quel che raccontano (Proust, 1990, pp. 70-71, cit. in Ricci, 2006, p. 82)

La voce udita dall'autore stimola il ricordo della voce di altre donne, alcune lente, le altre ansanti, in una descrizione attenta di quello che è l'elemento sonoro presente nella narrazione e che costituisce motivo di riconoscimento culturale e identitario. Il lavoro di Ricci qui brevemente accennato, si offre come strumento in più di osservazione e interpretazione per avvicinarsi maggiormente all'universo poetico dell'autore, comprenderne la natura umana e sviscerare quei fenomeni che sottostanno alla relazione che i personaggi dell'opera instaurano con l'ambiente descritto.

Per fare un altro esempio, è interessante il lavoro di Annalisa Di Nuzzo nel saggio *Napoli e i suoi ultimi narratori* (2006), la quale, affrontando un lavoro di ricerca antropologico sulle immagini della città di Napoli nei testi letterari di Peppe Lanzetta, offre ulteriori e più approfondite chiavi di lettura alle opere dello scrittore. Ciò che emerge dallo studio etnografico dei romanzi *Figli di un Bronx minore* (1993), *Una vita postdatata* (1998), *Un Messico napoletano* (1994), è «una napoletanità che si fa testo, scrittura e immagine» (Di Nuzzo, 2006, p. 161), e che riporta alla luce quei modelli narrativi che esprimono «l'universo della marginalità e della alterità» (Di Nuzzo, 2006, p. 162) a lungo studiati dalle scienze antropologiche. La Napoli dei racconti di Lanzetta si rifà alla città della fine degli anni Novanta, della periferia nord, 'di un Bronx minore', di Secondigliano e le Vele, Barra e Ponticelli. La Napoli dei parcheggi, dell'immondizia, dei Mondiali, della malasanità, delle metropolitane mai finite (Di Nuzzo, 2006, p.161).

L'approccio antropologico ai testi operato dall'autrice, oltre a rendere manifeste le vite vissute nella periferia, gli effetti della globalizzazione, il matricentrismo diffuso, i ruoli familiari e gli stereotipi occidentali impressi nella città, porta in evidenza le sperimentazioni linguistiche di Lanzetta nel riprodurre «i suoni e la innata musicalità della Napoli da lui vissuta» (Di Nuzzo, 2006, p. 163), esplorando così l'universo di significati e simboli sottesi all'uso della lingua e delle strutture narrative scelte dall'autore.

Ciò che emerge dall'approccio antropologico al testo in questo modo, è la possibilità di contestualizzare la critica all'opera letteraria con ulteriori elementi che riservano, a chi ne fruisce, la possibilità di leggere oltre le righe e di misurarsi, ancora una volta, con l'universo umano.

### **3.5 Testi letterari come supporto per la ricerca sul campo e letterature orali**

Abbiamo visto come il legame tra antropologia e letteratura si costituisca a partire dalla consapevolezza dell'uso della narrazione da parte dell'essere umano come mezzo per rappresentarsi. Ciò che accomuna le due discipline prende origine dalla «dimensione autonoma della scrittura, intesa come strumento d'interpretazione della realtà e non solo come mera descrizione di essa» (Gambino, p. 1).

Sia il mezzo letterario che il testo antropologico si trovano entrambi a delineare in maniera rappresentativa, nelle righe del testo, i movimenti storico sociali e la natura dell'essere umano nelle sue più intime sfaccettature di significato. Sono diversi gli autori che si sono interrogati su questa affinità: in Germania hanno espresso le loro considerazioni Helmut Pfotenhauer (1987) e Wolfgang Iser (1991), in Spagna Carmelo Lisón Tolosana, nei primi anni Novanta, pubblica una raccolta di testi scritti da mani differenti dal titolo *Antropología y*

*litteratura* (1995), in Francia sulla rivista *L'Homme*, troviamo due inserzioni sul tema *Littérature et Anthropologie* (1989, 11 e 12), in Italia dal 1996, all'interno dell'Associazione italiana di studi etnoantropologici, Domenico Scafoglio dirige una parte interamente dedicata all'argomento dove confluiscono attualmente spunti interessanti sulla questione.

Il tentativo comune nelle differenti riflessioni è quello di dimostrare come nella scrittura dei saggi scientifici e dei testi letterari, confluiscono i modi in cui l'essere umano crea relazioni con la realtà, le modalità attraverso cui costruisce le sue narrazioni e come vi interagisce; parole vive che permettono un viaggio nei diversi significati dell'esperienza e dai quali emergono nuovi spunti teorici per il bagaglio di studi antropologici. Con il termine *Literary Anthropology* ci si riferisce agli studi proposti dall'antropologo Fernando Poyatos il quale, in un simposio del 1977, discusse assieme ad autori di campi differenti, sulla possibilità di approcciarsi ai testi letterari come *fonti* per ricerche di carattere sociale. Secondo la sua analisi, nella scrittura apparirebbero fenomeni culturali nei quali l'autore sarebbe immerso, tanto da divenire egli stesso una fonte di interesse antropologico:

the interdisciplinary research area of Literary Anthropology [...] is based on the anthropologically - oriented use of the narrative literatures of the different cultures (and, in a lesser degree, their theater, chronicles and travel accounts), as they constitute the richest sources of documentation for both synchronic and diachronic analyses of people's ideas and behaviors (Poyatos, 1988, p. 12)

La questione sollevata da Poyatos non è esente da critiche, in primo luogo «è stata posta in evidenza l'impossibilità, all'interno del testo poetico, di distinguere tra fatti oggettivi e immaginario poetico» (Gambino, p. 2, *corsivo mio*) considerazioni che renderebbero vani i criteri etici della disciplina antropologica.

Pensare i testi letterari come una fonte diventa problematico quando si tratta di determinare quello che appartiene alla realtà rispetto a ciò che potrebbe essere frutto delle

fantasie e della creatività dell'autore. Dato caratteristico della letteratura è, infatti, la sua attenzione al simbolico, oggetto che renderebbe complessa una ricerca oggettiva dei fatti. Un romanzo per quanto realista, si trova ad essere una reinterpretazione della realtà e non sempre risulta possibile risalire agli obiettivi dell'autore: ambiente, fatti accaduti, personaggi descritti, usanze, non si può dare per assodato il fatto che tutto questo abbia un'attendibilità con la realtà.

Anche nel sottogenere del realismo letterario sebbene le descrizioni degli autori tendano a occultare la soggettività, più l'autore rimane estraneo alla rappresentazione, più diventa problematico lo statuto di «testimone diretto» (Calà, 19/20 p. 31) necessario all'antropologo per validare le sue considerazioni.

A questo punto, i racconti letterari nelle loro molteplici potenzialità espressive in quanto elementi caratteristici in grado di dare voce alle «descrizioni delle differenze e dei mutamenti propri della natura e della cultura umana» (Gambino, p. 3) si porrebbero piuttosto come *supporto*, più attento e profondo, per il ricercatore sul campo, nell'indagine di un determinato oggetto di studio. Non tutto ciò di cui l'antropologo si interessa è facilmente esprimibile; in questo caso il testo letterario o poetico potrebbe offrire uno sguardo ulteriore al ricercatore per addentrarsi nelle vie più nascoste della significazione.

Come afferma Emanuele Buttitta i romanzi e le poesie se ben collocate storico-culturalmente risultano essere alle volte rivelatori di significati culturali più delle indagini sociali di stampo scientifico.

Sollecitati dalle riflessioni sulla potenza veridica della letteratura condotte da Stendhal, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Tzvetan Todorov, ci siamo approssimati al convincimento che maggiori sono le possibilità per lo scrittore di penetrare la realtà, di comprendere il senso delle vicende umane, rispetto all'antropologo, allo storico, al sociologo, ai cultori delle cosiddette 'scienze umane'. E perché no? Anche agli studiosi delle scienze 'esatte' (E. Buttitta, 2018, p. 147)

Ancora secondo Buttitta, lo scrittore di romanzi si troverebbe ad offrire una descrizione più *sentita* del fatto o dei significati osservati «per il fatto che la scrittura letteraria, in ragione della libertà epistemologica e potenzialità connotativa che la caratterizzano, è strumento più adeguato alla rappresentazione della realtà» (E. Buttitta, 2018, p. 148).

Le scienze come la psicologia, l'antropologia, la sociologia si trovano ad essere imbrigliate nelle tessiture dell'oggettività e quindi condizionate dagli schemi interpretativi e dal linguaggio puramente descrittivo spoglio delle sensazioni vissute, mentre «la letteratura riuscirebbe ad esprimere la complessità senza smarrire l'individualità della realtà umana» (E. Buttitta, 2018, p. 148). In questo senso la letteratura diverrebbe «una forma d'antropologia estensiva» (Gambino, p. 3) in quanto rappresentatrice di una realtà *altra* dove si rendono visibili il rapporto io - mondo stabilito dall'uomo con la realtà circostante.

Le osservazioni proposte da Poyatos sono state comunque accolte su un piano di indagine differente, ovvero quello della possibilità di analizzare il testo letterario «come oggetto o strumento d'indagine antropologica in sé» (Gambino, p. 2). Con questa affermazione si osserva come ogni comunità umana, in cui è presente un codice scritto condiviso, abbia sviluppato una «letteratura d'immaginazione» (Gambino, p. 3), quale caratteristica tipicamente umana di comporre immagini non limitate alla realtà sensoriale. Tale produzione culturale, per una specifica comunità, risulterebbe quindi come «specchio delle sue caratteristiche antropologiche fondamentali» (Gambino, p. 3).

L'analisi qui descritta porta a soffermarsi sulla capacità immaginativa dell'essere umano come «irrefrenabile tensione dell'individuo a superare se stesso e i confini del mondo reale, ovvero la spinta alla creazione di immagini fittizie» (Gambino, p. 3). Ciò condurrebbe secondo gli studi di Wolfgang Iser nell'opera *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) a valutare il *fittivo*

come ad una modalità operativa [operational mode] che consente all'immaginario, potenziale indistinto e inattivo, di prendere forma. [...] In quanto modalità operativa

della coscienza, il fittivo fa irruzione nelle versioni esistenti del mondo, permettendo così l'attraversamento di un confine (Rossi, 2009, pp. 26-27).

Questo processo immaginativo consente di valutare la letteratura come elemento in cui confluiscono quelle costruzioni *alternative* (fittizie) di sé che influenzano il quotidiano, rendendola prezioso «elemento attivo di costruzione culturale» (Gambino, p. 3). In tale senso il testo letterario da un punto di vista antropologico «*controllerebbe e registrerebbe* le mutevoli forme in cui si manifesta la nostra attività di auto-modellamento» (Rossi, 2009, p. 27, *corsivo mio*) divenendo una fonte interessante per l'approfondimento della cultura.

Anche le letterature orali, sebbene siano pratiche che non trovano supporto nel mezzo scritto, divengono interessanti per gli studiosi nel considerarle come fenomeni sociali, o performance narrative, di rilevanza antropologica.

Oggetto di studi demologici ed etnologici, da sempre il patrimonio orale della cultura ha interessato l'antropologia nel tentativo di documentare e conoscere nuove categorie poetiche e significati culturali. Negli ultimi cinquant'anni è stata fondata la rivista *Cahiers de Littérature Orale* (1976), curata da Geneviève Calame-Griaule, e qualche decennio dopo è stata pubblicata la raccolta *Oral Poetry* (1992) di Ruth Finnegan. Gli studi attuali si stanno soffermando sul concetto di letteratura orale, «aprendolo a territori prima non transitati e spostando l'attenzione sui fatti formali, lo stile, la gestualità, con un interesse dominante per i problemi connessi col cosiddetto doppio tradimento - quello della trascrizione e quello della traduzione - e su quelli dell'esecuzione» (Scafoglio, 2006).

Se un tempo lo studio della letteratura orale era caratterizzato da un tentativo di *testualizzazione* di poesie e canti al fine di creare una catalogazione dei saperi resistente allo scorrere del tempo, ora l'attenzione si è spostata dal prodotto verbale allo sviluppo del racconto, che comprende altri elementi come la voce, il suono, i gesti, attraverso i quali si cerca di

comprendere significati narrativi più nascosti. La ricerca sul campo in questo campo è complessa «in quanto prevede il reperimento degli esperti locali, maestri o ‘tesori viventi’ della tradizione orale, sempre più rari» (Dragani, 2014, p. 317, *corsivo mio*).

Oggi ci si avvale di mezzi tecnologici per poter registrare non solo la voce ma anche immagini e suoni, e sarà cura dell’antropologo riuscire a trasmettere anche odori, sapori che coinvolgono la performance orale. Il problema che attualmente si trova ad affrontare chi si occupa dello studio di questo patrimonio culturale specifico, riguarda, come sopra accennato, il passaggio dalla produzione orale alla sua traduzione scritta; atto che implicherebbe una forma di «violenza simbolica, i cui corollari sono una sorta di ‘mummificazione’ dell’aspetto vivente delle letterature orali» (Dragani, 2014, p. 322). L’azione di rendere su carta il racconto orale infatti, condurrebbe a una certa perdita per quel che riguarda il fenomeno performativo, escludendo quegli elementi sensoriali ed espressivi facenti parte dell’azione che ben sappiamo essere evanescenti e transitori.

Gli attuali studi di *etnopoetica* partono dall’idea di conoscere e descrivere differenti poetiche mettendo in discussione le categorie occidentali con le quali gli antropologi in anni precedenti hanno confrontato le letterature altre, al fine di individuare nuovi generi «transculturali» (Scafoglio, 2006), e legittimarne l’importanza.

L’idea di «un’antropologia della poesia» (Scafoglio, 2006) offre la possibilità, quindi, di considerare la produzione sia orale che scritta come espressione significativa di un patrimonio culturale specifico, proponendo narrazioni di stili di vita, immagini e sensazioni, nelle cui forme si evidenzia la complessità dell’esperienza umana.

Come sostiene Domenico Scafoglio, la possibilità di fruire del patrimonio creativo delle comunità umane, quindi le modalità attraverso cui prendono forma i racconti e vengono espressi

determinati fenomeni sociali e umani, si presta per la disciplina, come un interessante e più attento, elemento di indagine antropologica in sé.

### 3.6 La veridicità del linguaggio letterario

Abbiamo visto come l'antropologia e la letteratura costruiscano insieme una visione del mondo il cui oggetto rimane lo stesso per entrambe: l'uomo in relazione a se stesso e all'ambiente. Materia di interesse sia per l'una che per l'altra sono i fenomeni, i valori, le credenze, dove si manifesta l'agire sociale nei suoi significati talvolta inconsapevoli.

Il confronto tra un antropologo e uno scrittore rivela un'ulteriore somiglianza, entrambi si interessano a quei nodi dell'umano inestricabilmente connessi alla sua rete di relazioni. Ciò che più distingue le due discipline si riscontra nel fatto che:

l'antropologo si propone di rappresentare le forme e le ragioni dei comportamenti sociali; lo scrittore quelle dei comportamenti individuali; [...] i due punti di vista sostanzialmente differiscono, anche se non in modo rigido, per la prevalenza accordata dal primo al livello della *langue* dei fatti di cultura, dunque della comunicazione [...] dal secondo, al livello *parole* (A. Buttitta, 2018, p. 25).

Mentre l'antropologo si interessa ai significati degli enunciati ramificati nel sociale e colti in relazione all'intricato mosaico in cui si dipanano la vite degli individui, lo scrittore li coglie nel singolo, scavando nell'individualità. Sia scrittore che etnografo comunque testimoniano la realtà attraverso la parola, segno arbitrario che tenta inesorabilmente di sanare la frattura tra l'oggetto e il suo significato. Parola che, nell'uso anonimo della retorica scientifica, troppo spesso perde il «contenuto umano» (A. Buttitta, 2018, p. 26) offrendo una descrizione della realtà senza profondità: «non sono uomini quelli che ci vengono presentati ma *hommes par la figure*, soggetti grammaticali, non persone» (A. Buttitta, 2018, p. 26).

Nei testi letterari l'uso retorico della lingua si prefigura nella sua capacità di liberare la creatività, insita nel linguaggio, per esprimere le infinite sfumature e potenzialità dei significati costruiti: «l'idea centrale è che la parola stessa nasca come metafora, che vi sia un modo della conoscenza che non rispetta i confini, un modo della conoscenza che è un 'sentirsi insieme'» (Sobrero, 2009, p. 126) in un linguaggio che crea legami tra uomini e mondo.

Come scrive Sobrero, le parole «nascono da un atto creativo, da un'intuizione metaforica, ma poi si sedimentano, tendono a chiudersi intorno ai propri oggetti, diventano parole accanto ad altre parole, si depositano nelle forme della grammatica in qualità di oggetti, complementi, verbi» (Sobrero, 2009, p. 127). L'atto stesso del dire, del chiamare, costruisce una separazione, un muro che divide soggetto e oggetto, ed è in questo spazio che il linguaggio letterario si prefigge di mantenere vivo lo slancio espressivo che ci riporta al reale, al fine di «gettare un ponte fra le cose come 'stanno' e come 'potrebbero stare'» (Sobrero, 2009, p. 127).

Il linguaggio poetico, scrive Alessandro Serra su un articolo in merito agli studi sul linguaggio di Jakobson (2014), creando queste connessioni, scardina le norme del linguaggio ordinario, rifiuta ciò che si ripete in maniera uguale rendendo visibile quello che nella scrittura oggettiva rimane latente, nascosto. Se nel linguaggio scientifico la grammatica e la sintassi si limitano alla funzione di struttura elementare, nel linguaggio poetico la frase si trova a dialogare con il suo significato, esce da una forma rigida per aprirsi alla dimensione dell'espressione e portare la soggettività nel messaggio che si vuole comunicare. La parola funge in questo modo da collegamento tra il modo di intendere le cose e la loro referenzialità, creando spazi dove l'interpretazione dà voce all'immaginario.

È proprio in questo orizzonte di possibilità allora che la scrittura letteraria si offre a mio parere, come spunto, per la pratica etnografica, nel rendere la rappresentazione dell'oggetto

descritto più efficace dal punto di vista comunicativo, evitando così di chiudere la realtà entro falsi confini.

Se prendiamo come modello di scrittura il linguaggio metaforico per descrivere la realtà, la possibilità di fare i conti con l'astrazione poetica dipende dal modo in cui ci si rapporta ad essa. Si può notare infatti come l'utilizzo di una metafora o similitudine nella rappresentazione di un oggetto, possa avere dei rimandi ben più radicati nella realtà che la sua stessa descrizione oggettiva. Per fare un esempio, nella metafora *l'Amazzonia è il polmone del mondo*, il polmone è un elemento reale, concreto, non è immaginato, è recuperato dalla realtà.

Non tutto è facilmente comunicabile con mere descrizioni da dizionario; spesso per designare un oggetto abbiamo bisogno di fare riferimento ad un linguaggio più allusivo; quando ci si propone di catturare un elemento della realtà infatti, il linguaggio oggettivo non è sempre sufficiente, la natura delle parole è parte di legami più ampi tra cose, idee. Quello che ci offre il linguaggio letterario quindi diviene un mezzo che, giunti alle più profonde stratificazioni, ci mostra l'oggetto, la cosa nella sua interezza, insomma, ci aiuta a concretizzarlo nella nostra mente sotto forma di immagine che si fa sentire.

Scegliere di utilizzare il linguaggio espressivo nella rappresentazione, significa catturare non solo quello che si palesa alla vista, ma anche quello che si rifà ad una dimensione più sensoriale e che il linguaggio quotidiano spesso mortifica. Se la realtà passa attraverso il nostro modo di vedere e di percepire le cose che ci stanno attorno, lo scarto tra la percezione e la cosa in sé non può che aprire squarci di interpretazione dove l'immaginazione gioca il ruolo di costruttrice del mondo. A questo punto, la domanda che mi pongo è questa: come possiamo ricongiungerci alla realtà, se la nostra interiorità non ha limiti?

James Clifford, antropologo e autore del testo *Scrivere le culture* (1986), riflettendo sulla retorica dell'antropologia, propone di considerare la scrittura etnografica come un'allegoria, dal

latino tardo allègoria, a sua volta dal greco allegorìa, composto di àllos *altro* e agorèuo *io parlo*. I testi etnografici, scrive, sono stratificazioni di voci all'interno del testo, allegorie insite nell'«azione stessa di scrivere etnograficamente» (Clifford, 1986, p. 146). «Ogni storia tende a generare nella mente di chi legge (o ascolta) un'altra storia che riproduce o rimpiazza una storia precedente» (Clifford, 1986, p. 147). L'attenzione per questa dimensione, presa in considerazione dall'antropologo, evidenzia ancora una volta

il fatto che le descrizioni realiste, nella misura in cui sono 'convincenti' o 'doviziose' sono metafore estese, schemi di associazioni che rimandano a significazioni aggiuntive coerenti [...] l'allegoria (più dell'interpretazione) richiama alla mente la natura poetica, tradizionale, cosmologica di questi processi di scrittura (Clifford, 1986, p. 147).

La potenzialità di significazione della letteratura pone quindi nel dibattito epistemologico delle varie scienze la domanda se «nei testi letterari siano reperibili 'verità superiori'» (E. Buttitta, 2018, p. 149). La verità che il linguaggio connotativo riesce a cogliere sta, si può dire, nel senso che lo scrittore offre di una porzione di realtà, costringendo il lettore ad accedere ad una «dimensione di maggiore intensità emotiva [...] e quindi a un più profondo possesso dell'esperienza» (E. Buttitta, 2018, p. 150).

Le narrazioni letterarie possono darci la possibilità di un'immedesimazione più vera, «possono appartenerci» (E. Buttitta, 2018, p. 152), offrendoci lo sguardo attraverso cui costruire «una nostra prospettiva di senso» (E. Buttitta, 2018, p. 152).

Con ciò non voglio mettere in discussione la relazione con i dati empiricamente osservabili e lo stile saggistico su cui si basano le descrizioni etnografiche, ma solo sostenere come talvolta l'utilizzo di un linguaggio più espressivo possa condurci a una trascrizione più vicina e sentita dell'oggetto di studio in questione.

## 4.

### Un caso di studio: Gli oggetti nella poesia di Francis Ponge

#### 4.1 Le parole che rappresentano oggetti

Le riflessioni descritte sulle vicinanze tra scrittura etnografica e letteraria portano inevitabilmente a ragionare sul rapporto tra linguaggio e realtà; termine quest'ultimo che, nonostante il «pulviscolo di imbarazzi, cautele, puntigliosi distinguo che tende sempre a calamitare» (Bertoni, 2007, p. 18) rimane un quesito aperto, variabile da cultura a cultura e che continua ad offrire interpretazioni ambigue e contraddittorie.

L'antropologo Antonio Buttitta afferma che, se consideriamo il linguaggio come «un insieme di segni volti a rappresentare la realtà» (A. Buttitta, 2018, p. 17), è necessario soffermarsi su diversi punti: per prima cosa, il suo segno linguistico ha natura arbitraria, convenzionale, motivato dai parlanti di una lingua in un determinato contesto culturale; così come il rapporto tra significato e referente dipende da un accordo sociale e «in quanto tale, 'storico e transitorio'» (A. Buttitta, 2018, p. 17). Il secondo punto pone in evidenza il verbo *rappresentare*; dal latino, *re-ad-praesentāre*, mettere davanti agli occhi, ha carattere polisemico e, a seconda del contesto d'uso, può essere inteso con il significato di riprodurre, raffigurare, simboleggiare, descrivere.

Anche se tutto non è esprimibile a parole, il processo con il quale tentiamo di dare un senso a ciò che altrimenti rimarrebbe cosa «oscura e nebulosa» (A. Buttitta, 2018, p. 17) passa attraverso il sistema dei segni, dimostrando come la realtà sia confezionata nelle infinite combinazioni linguistiche offerte dal patrimonio storico culturale.

Se un tempo il fascino profondo dei miti sosteneva una concezione del mondo *naturale* del linguaggio dove i nomi imposti alle cose venivano ispirati da una necessità soprannaturale

e dove il rapporto di nominazione aveva in sé carattere di somiglianza con la cosa stessa, oggi tale desiderio, è stato «contraddetto dalla più coriacea delle constatazioni: ‘salvo rare eccezioni, il nostro linguaggio, all’atto pratico, è per noi arbitrario» così come «la stessa onomatopea [...] ci inganna» (Paulhan, 1989, p. 76, cit. in Bertoni, 2007, p. 83).

La parola dunque funge da ponte, tra noi e gli altri, tra le cose e il nostro modo di pensarle stabilendo una comunicazione che attinge sia dall’immaginazione che dall’elemento che circoscriviamo come realtà. Sempre nella stessa, suoni, odori, sapori, oggetti, immagini, si costituiscono, il cui mezzo, in questo caso la parola, funge da intermediario e ne orienta il senso e i significati.

Ma se la realtà si pone a chi osserva in un intricato groviglio di elementi da districare, e il linguaggio in quanto tale si prefigura come traduttore di questa nebulosa in elementi finiti e tangibili, ecco che il divario ontologico tra questi due mondi appare irriducibile. La realtà comunicabile è «limitata dalla natura del suo mezzo, e [...] si serve di materiali diversi da quelli degli oggetti che rappresenta» (Bertoni, 2007, p. 83).

A sanare questa distanza tra fatto reale e segno scritto, ci prova anche Calvino, nei passi di Suor Teodora, la quale si trova a pensare di trasportare nello spazio della pagina la materialità viva della realtà:

per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un’ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malesegnato sentiero, farei passare Agilulfo, eretto in sella, a lancia in resta [...] con la penna dovrei riuscire a incidere in foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d’una biscia invisibile nell’erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa. (Calvino, 1959, pp. 1036-1037, cit. in Bertoni, 2007, pp. 83-84).

Dunque, il problema sta nel fatto che «il linguaggio non può imitare (quasi) niente, non ha pressoché alcuna possibilità di *assomigliare* a un oggetto reale» (Bertoni, 2007, p. 84), neppure i fonosimbolismi, le onomatopée, quali linguaggi che provano ad avvicinarsi ad una rappresentazione quanto più simile a ciò che accade nella realtà, riescono ad accorciare la distanza tra segno ed elementi extralinguistici.

Qualsivoglia tentativo di descrivere la realtà sarà sempre macchiato dall'opacità del segno, infatti, quando lettore o autore si soffermano ad osservare il piano linguistico dell'espressione, in particolar modo il significante nella sua materialità, la distanza tra realtà e rappresentazione si fa sempre più visibile. In questo modo, il segno si trova per sua natura contemporaneamente diviso tra una tensione orientata alla forma, o piano dell'espressione, e un'altra al referente, o oggetto nella realtà.

Nel mezzo di questo dialogo, dove la creatività trova spazio per mettere sotto accusa lo scarto tra realtà e rappresentazione, si colloca il lavoro del poeta francese Francis Ponge, in una delle sue opere più conosciute, *Le parti pris des choses* pubblicata nel 1942. In quest'opera l'autore, attraverso un accurato gioco linguistico-semiotico<sup>5</sup>, si propone, decentrandosi, di ascoltare la voce delle cose, di rendere la parola alle cose con il linguaggio umano.

Questa operazione, osservata con la lente dell'antropologo, risulta interessante come esempio di narrazione letteraria in grado di offrire spunti interessanti sia per l'antropologo sul campo che si appresta allo studio degli oggetti, sia per la pratica etnografica rispetto al modo attraverso il quale il poeta si è posto ad osservare le cose del quotidiano, offrendoci una rappresentazione viva e in grado di cogliere l'essenza, la voce delle cose nel loro valore specifico.

---

<sup>5</sup> L'oggetto rappresentato da Ponge è «objeu, giuoco oggettivo, armonica-disarmonica allegria e decisa messa in questione di ogni fissità, di ogni pietrificazione e reificazione» (Risset, 1979, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, p. 10)

Ponge nella sua opera, supera il binomio uomo, entità riflessiva e oggetto, entità inanimata, mostrandoci questi due elementi che interagiscono l'uno con l'altro. Il poeta cerca di trovare un equilibrio tra la cosa e il suo punto di vista, «cercando di parlare in modo oggettivamente soggettivo» (Cimatti, 2018, p. 139) e provando a costruire una descrizione rigorosa che è insieme poesia. Ogni cosa prende una forma nuova nello sguardo del poeta, viene udita, assaporata, mostrandosi in tutta la sua «potenza» (Cimatti, 2018, p. 141) o forza vitale in grado di muovere i sensi e la coscienza dell'autore.

Gli oggetti hanno una loro voce, un'energia che agisce su di noi e che il poeta, raffinando lo sguardo contemplativo, riesce a cogliere e a trascrivere servendosi della parola. Quello che ne risulta, da questo ambizioso lavoro, è una relazione tra corpi che emerge proprio in vista del loro incontro, a riprova del fatto che ogni pretesa di autenticità si scontra sempre con la sua alterità.

#### **4. 2 Cose e oggetti. Antropologia della cultura materiale**

Si può dire che nel *Partito preso delle cose* (1979, or. 1942) il poeta ha tentato di levarsi dallo sguardo corrotto dell'abitudine per dare la parola alle cose. Se vogliamo fare emergere gli oggetti dal conosciuto, allora è necessario trovare un nuovo modo di ascoltarli, di guardarli e di toccarli.

Nell'italiano e in altre lingue vicine, il termine *cosa* lo si utilizza in situazioni sempre molto diverse tra loro, tanto che non solo capita che sostituisca sostantivi di natura diversa, ma si trova a rimpiazzare frasi intere ed espressioni particolari: «come se le cose ci facessero compagnia fin dentro al tessuto più minuto della lingua parlata» (La Cecla, 1998, p. 17).

Se le cose stanno così- cosa vuoi?-cosa fare?- ci sono più cose tra il cielo e la terra di quanto l'uomo possa immaginare -you are really something- you do something

to me, de deux choses l'une-regarder les choses en face- aller au fond de choses- appeller les choses par leur nom- chiamare le cose col proprio nome – cosa fatto capo ha- c'est chose faite- è tutta un'altra cosa ecc (La Cecla, 1998, p. 17)

Il termine *cosa* può prendere il posto di un evento, di un sentimento, di un oggetto, di qualcuno, può voler dire molte *cose*: «può indicare ciò che ha luogo, quel che si fa, ciò che esiste [...] ma può anche sostituirsi alla parola (ho una *cosa* da dire)» (La Cecla, 1998, pp. 17-18). Si può provare a vedere fino a dove è possibile sostituire i termini del discorso con la parola *cosa*, ma sarà facile accorgersi che l'uso moltiplicato di questo termine rende opaco e indeterminato il senso della frase fino a non significare più niente. Il vocabolario Treccani ci mostra come al termine *cosa* faccia seguito la seguente definizione:

è il nome più determinato e più comprensivo della lingua italiana, col quale si indica, in modo generico, tutto quanto esiste, nella realtà o nell'immaginazione, di concreto o di astratto, di materiale o d'ideale (Treccani, online)

L'etimologia invece, fa riferimento al latino *causa*, ovvero «di ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa» (Bodei, 2009, p 12) significato, quest'ultimo, che riporta allo stesso concetto del greco *pragma*, del latino *res*, o del tedesco *sache*, termini che non fanno riferimento per forza a oggetti fisici ma rinviano ad una *questione*, a ciò di cui si parla, che interessa. *Cosa* la si può intendere come quell'elemento, anche immateriale, che sta tra due o più persone, come a far pensare che le cose stiano tra noi creando per loro natura dei legami. Le cose quindi richiamano intorno a loro un certo interesse, una partecipazione; ma queste cose che stanno tra di noi, che si intersecano con le nostre esistenze, che effetto hanno sulle nostre vite?

I termini *cose* e *oggetti* spesso vengono utilizzati come sinonimi, ma vi è una differenza: le cose si differenziano dagli oggetti, materiali e immateriali, quando divengono portatrici di significati affettivi. Si può dire, infatti, che la maggior parte delle cose che accompagnano la nostra vita,

costituiscono non solo il paesaggio delle nostre passioni ed emozioni, [...] ma sono esse stesse l'oggetto del nostro attaccamento, la solidità fatta di sfaccettature intorno alla quale leghiamo il nostro mondo (La Cecla, 1998, p. 21).

Da questo momento in poi le riflessioni che seguono prenderanno in considerazione solo le cose e gli oggetti meramente tangibili, materiali. Ogni giorno siamo circondati da una miriade di oggetti che riempiono le nostre vite e che hanno molto da raccontarci. Con forme e consistenze diverse, colori e sapori differenti, ogni oggetto chiede di essere considerato entro la sua categoria concettuale:

sotto forma di beni di consumo, di effetti personali, di arredi ed elementi della casa, della strada e della città, oppure nella veste più ambigua di oggetti artistici o di presenze marginali o desuete, proliferano a dismisura in ogni parte della nostra vita (Bodei, 2009, p. 50).

Poter comprendere qualcosa di questa materia che ci circonda in questo andirivieni di oggetti che entrano ed escono dalla nostra vita non è affatto semplice. Pensarci senza gli oggetti infatti, è quanto meno qualcosa di impensabile; fanno parte della nostra cultura materiale anche quelli più elementari con i quali ci relazioniamo quotidianamente, pensiamo ai cibi o ai vestiti. Che cosa si può esprimere di questi oggetti, se siamo a questo punto, così intrinsecamente legati ad essi?

Ciò che sappiamo della pioggia, delle pietre, del nostro letto e del nostro maglione, fa parte di «un sapere impregnato del nostro modo di essere al mondo» (Cimatti, 2018, p. 8). Per fare un esempio, trovo interessante come il filosofo Remo Bodei apre il suo saggio *La vita delle cose* (2009) citando un poemetto di Virgilio, in cui un contadino al suo risveglio, ancora intorpidito dal sonno, guarda agli oggetti e alle cose come se le stesse osservando per la prima volta. È in quel breve momento, scrive Bodei che, ancora assopiti dal torpore della notte e dall'irrazionalità dei sogni, le cose appaiono per come sono, sotto un'altra veste, «disponibili a

rivestirsi di quei molteplici strati di senso» (Bodei, 2009, p. 3) che ci riportano alle memorie passate con la loro sola presenza.

Cresciuti con le cose, nello stabilire un rapporto con loro, le abbiamo osservate, qualificate, quantificate e classificate, comprendendole come entità inermi, *altro da noi*, e che fanno da sfondo alla nostra quotidianità. Con il tempo, l'abitudine dello sguardo ha continuato a offuscare i loro confini e dopo averle usate, consumate, apprezzate e odiate, entrano nel dimenticatoio per essere rimpiazzate da altrettante *cose*.

Provando a osservarle sembra che acquisiscano un aspetto quasi grottesco: i colori diventano più vivi, le forme si rivelano in tutta la loro unità, e i confini si fanno sempre più definiti. Ma il motivo con cui entriamo in relazione con l'oggetto, il modo con il quale ce ne serviamo e l'importanza che assumono nelle nostre esistenze rivela come cultura e oggetti siano intrinsecamente legati tra loro<sup>6</sup>. Sono gli schemi culturalmente appresi che orientano il rapporto che abbiamo con gli oggetti, entro una dimensione di simboli e significati condivisi. Nel momento in cui l'oggetto richiama la nostra attenzione, entro un significato particolare o un'emozione specifica, stiamo già creando una relazione tra due mondi diversi.

Quanto ci sentiamo rassicurati quando indossiamo la nostra maglia preferita, o quando prima di coricarci a letto, la collana che ci è stata regalata posta sul comodino, ci riporta alla memoria una persona cara, e ancora, quando osservando le cose nel loro farsi, come la pioggia che scende, ci sentiamo nostalgici. La collana non solo ci orienta come persone, ma è con essa che instauriamo delle relazioni in quanto in grado di evocare un'infinità di storie che inglobano chi l'ha prodotta e chi l'ha ricevuta.

---

<sup>6</sup> L'essere umano nel momento in cui dà forma a un oggetto si trova inevitabilmente coinvolto in un «processo di oggettivazione» (Miller 2005, cit. in Dei, Meloni, 2017, p. 56), ovvero quel meccanismo dove gli oggetti prodotti acquistano una propria autonomia in grado di contribuire alla costruzione dell'individuo.

Gli antropologi contemporanei sono interessati a comprendere proprio questi meccanismi, questi universi di senso che sottraggono le cose alla materia inerme, al noto, diventando energie, stati d'animo, cose che agiscono entro una propria «irriducibile personalità» (Dei, Meloni, 2017, p. 60).

Nella modernità occidentale, come sostiene Latour<sup>7</sup>, è prevalsa l'idea di dividere il mondo in entità *umane*, dotate di volontà proprie coscienti e pensanti, e *non-umane*, inermi e senza vita; «un credo assoluto, basato su una metafisica del 'dietro non c'è niente' che ha provocato non pochi problemi alla nostra relazione con il mondo» (La Cecla, 1998, p. 25).

Nelle società animiste non vi è una netta cesura tra natura e cultura, mondo umano dotato di interiorità e mondo delle cose senza spirito; le cose dell'universo naturale e quelle prodotte dall'uomo, entro una determinata cerchia relazionale, hanno una loro visione del mondo, hanno una loro intenzionalità, che può essere ascoltata<sup>8</sup>.

Le cose vivendo con noi si propongono di divenire estensioni del nostro corpo, ci parlano, si fanno agenti attivi nei nostri confronti, mostrandosi semplicemente nel loro farsi o instillando in noi particolari affetti e significati.

È sufficiente contemplare un oggetto per vedere come sia in grado di riportarci immediatamente alla memoria le molteplici storie ed emozioni che lo hanno interessato; un albero nel proprio giardino è sì un albero, ma è anche una serie di ricordi, è l'infanzia passata ad arrampicarsi sui rami o la lettura di un libro importante all'ombra delle sue foglie.

Può capitare che, soffermandosi ad osservare le cose, se ne rimanga talvolta inorriditi, spaventati, tentando di rimuovere questa presenza ingombrante. Gli oggetti sono ovunque, una

---

<sup>7</sup> Per approfondimenti rinvio al testo di Latour, 2009, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*. Elèuthera, Milano, ed. or. 1991

<sup>8</sup> Sulla relazione con l'ambiente e la messa in discussione della visione dualistica rimando al testo di Descola, 2013, *L'ecologia degli altri. L'antropologia e la questione della natura*, Roma Linaria

palla, un bicchiere, un fiore, una lampada, un rossetto, una farfalla, l'accendino, una sedia; se proviamo anche solo per gioco a stilare un elenco, non si esauriscono mai:

le cose sono la minuzia del circostante, sono 'queste cose' e sappiamo bene che esse sono calate nelle 'circostanze' del qui e ora e dell'ora. Le cose, insomma hanno in comune la 'presenza', una presenza che non spiega nulla perché semplicemente ci viene 'contro' o 'incontro' (La Cecla, 1998, p. 36)

Abbiamo detto che le cose creano relazioni, ed è in questa rete di scambi che il loro *potere* su di noi si anima ancora di più. Pensiamo alle volte in cui abbiamo ricevuto in regalo un libro, o il vinile della nostra band preferita; questi oggetti giunti nelle nostre vite, trascinano con loro la presenza della persona che ce li ha posti in dono<sup>9</sup>.

Le cose che richiamano la nostra attenzione, che ci parlano in un determinato modo, divengono oggetti *inalienabili*<sup>10</sup>; termine, quest'ultimo, introdotto da studiosi come Annette Weiner (1992) e Godelier (1996) per riferirsi agli oggetti che, giunti in una determinata rete di relazioni, vengono «gelosamente trattenuti all'interno di un gruppo sociale [...] di cui rappresentano l'identità e la continuità nel tempo» (Dei, Meloni, 2017, p. 64).

Gli oggetti prodotti come artefatti richiamano il nostro interesse rispetto al loro farsi oggetti, alla loro funzione di oggetti in quanto tali, disposti a instaurare con noi una prima relazione. In questa comunicazione essi si narrano entro significati altri, affettivi per esempio, assumendo una «densità» (Weiner, 2011, cit. in Dei, Meloni, 2017, p. 64) o eccedenza di senso, che ci parla oltre l'usura del tempo. In questo vivere con le cose, costruiamo la nostra identità, «noi siamo 'a casa nel mondo', abitiamo il mondo proprio perché siamo definiti da una relazione contestuale e puntuale con le cose che ci circondano» (La Cecla, 1998, p. 48), e

---

<sup>9</sup> Sulla tematica del dono nel campo degli studi antropologici è stato scritto molto, per approfondimenti rinvio all'autore Mauss, 2002, ed. or. 1924

<sup>10</sup> Sul processo, o vita sociale, delle cose rinvio alla lettura del testo di Appadurai, 1986, *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge; e del lavoro di Kopytoff, 1986, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in Appadurai, 1986, pp. 64-94,

quando vengono a mancare, ci sentiamo come slegati dalla fitta rete di relazioni che costituiscono la nostra realtà.

Questo è il motivo per cui è necessario tornare ad osservare, ascoltare il soffio vitale delle cose, «sospenderne l'ovvietà, scoprirne la capacità di erogare *in noi* un surplus di significati che neppure l'assuefazione, l'ignoranza, l'incuria, la frequente denutrizione intellettuale e affettiva degli individui riescono del tutto a eliminare» (Bodei, 2009, p. 33, *corsivo mio*).

Affinare la percezione e lasciarsi sorprendere, questo è indispensabile apprendere, sicché le cose possano uscire dall'ovvio e manifestarsi entro una sensibilità che non coinvolge solo la vista, ma anche il tatto, l'udito, il gusto. Le cose parlano di noi, hanno storie da raccontare, ed è solo ascoltandole che si può instaurare con esse una convivenza nuova di intenzioni che si costruiscono a vicenda.

In questo senso, prendere il partito delle cose e occuparci di questa relazione, significa affinare la consapevolezza attraverso cui introiettiamo la realtà per affermare che anche le cose hanno un loro modo di guardare, di agire, che rinvia alle nostre storie personali, all'immaginazione e a nuove possibilità.

### **4.3 Alcune note sull'autore**

Francis Ponge nasce a Montpellier da una famiglia borghese protestante, il 27 marzo del 1899. Tra i poeti francesi più noti, ha vissuto nei tempi di Apollinaire, di Camus, Sartre e dei surrealisti. Il suo nome e le sue opere trovano ampio riconoscimento offrendo un nuovo e rivoluzionario approccio al linguaggio in quello che è stato l'orizzonte della letteratura e della poesia francese del Novecento.

Ponge trascorre l'infanzia prima a Nîmes e poi ad Avignone, ed è proprio in quei luoghi che la sensibilità estetica del poeta si radica e prende la sua forma, influenzata dal contatto con

le realtà marittime del sud della Francia. Sarà Nimes, ad impregnarsi maggiormente nelle memorie del poeta. Nel 1909 in seguito al trasferimento del padre, tutta la famiglia si sposta a Caen, in Normandia, e Ponge pubblica alcune sue poesie su una piccola rivista fondata dai suoi compagni di scuola, *La Presqu'île*. Più tardi il poeta raggiungerà Parigi per gli studi Universitari; studi che non riuscirà mai a terminare anche se «considerato ammissibile all'École Normale Supérieure, farà scena muta all'orale paralizzato da una forma di timidezza quasi patologica» (Magno, registrazione, 2017).

In questo tempo per quasi quarant'anni, Ponge si assenta dal pubblicare, si chiude nel silenzio e scrive. Sono anni particolari nei quali il poeta viene colto da una «sorta di inquietudine» (Magno, registrazione, 2017), legata sia alla morte del padre che a una crisi interiore. Questo senso di inadeguatezza che il poeta riconosce e vive nei primi decenni del secolo scorso, è comune agli intellettuali del suo tempo, «viene condiviso da questa generazione di scrittori e poeti il sentimento di una impossibilità, impossibilità di esprimere la propria visione, la più intima visione del mondo e di dire questo sentire» (Magno, registrazione, 2017).

Questa difficoltà è legata a una lingua che è comune, il cui uso sociale impone e corrompe le idee. La scrittura poetica non può sottrarsi a questa forma di imbarbarimento, in *Rhétorique*, uno dei testi manifesti scritto attorno al 1929-30, Ponge afferma: «è soprattutto lì, ancora lì, cioè nella poesia che sento gli altri in me stesso. Quando cerco di esprimermi non ci riesco. Le parole sono già fatte e si esprimono. Queste non mi esprimono» (Magno, registrazione, 2017).

Questi anni sono per Ponge proliferi dal punto di vista della sua poetica, anni in cui produce, scrive e si interroga «su quello che lui chiama il dramma dell'espressione» (Magno, registrazione, 2017). Per uscire da questo stato di alienazione, il poeta «respinge da un lato il silenzio, cioè il fatto di pensare di smettere di scrivere» (Magno, registrazione, 2017), dall'altro si discosta dalle visioni dei surrealisti, legate alla dimensione dell'inconscio e dell'immaginario,

e dagli «espediti legati alla scrittura automatica, giudicati da Ponge troppo facili» (Magno, registrazione, 2017).

Nel testo del 29-30, che si chiama *Des Raisons d'écrire*, il poeta propone un nuovo punto di vista: «una sola via d'uscita, parlare contro le parole, trascinarle con sé nella vergogna dove esse ci conducono in modo da sfigurarle, non ci sono altri motivi per scrivere» (Magno, registrazione, 2017). A questa presa di consapevolezza sul limite della parola, a questa «fiducia persa nel linguaggio, linguaggio che ci parla e non ci permette di parlare» (Magno, registrazione, 2017), Francis Ponge propone una rivoluzione della retorica che gli consente di avere uno sguardo nuovo sul mondo.

«La retorica per Ponge diventa, nelle sue parole, un'arte di resistere alle parole» (Magno, registrazione, 2017), un nuovo modo di scrivere attraverso giochi linguistici che gli permettono di scavare nello spessore semantico delle parole. Non un poeta esistenzialista ma un poeta materialista che, alla crisi e al dramma dell'espressione degli anni Venti, risponde con un nuovo modo di osservare e narrare la realtà del quotidiano nelle sue forme, nel suo agire, sentendone l'odore e i suoni, attraverso uno studio consapevole del processo di nominazione.

Nel 1942, Ponge pubblica *Le Parti pris des choses*, che lo renderà soggetto a diverse critiche nel corso del tempo. «Perché guardare il mondo delle cose? Perché lì Ponge trova quelle che lui chiama le ragioni di essere felice, o ancora, delle ragioni per scrivere» (Magno, registrazione, 2017).

È nelle piccole cose, disabituando lo sguardo al modo rapido e disincantato di osservare le cose che il poeta recupera una dimensione nuova, un nuovo spirito che «lo distolgono sia dai pensieri di morte che da quelli che lui chiama i rompicapi metafisici» (Magno, registrazione, 2017).

Il poeta prova ad osservare gli oggetti del quotidiano, scavando nelle stratificazioni linguistiche, per giungere al loro farsi, alla loro essenza di oggetti in quanto tali, esenti da tutte quelle rappresentazioni automatiche che si sono accumulate nel tempo.

Il poeta nel *Parti pris des choses* viene assimilato da Ponge alla lumaca o alle lumache o meglio alle chioccioline, il poeta come le lumache deve essere umile incollato alla terra vicino alla natura e alla propria natura, nel rifiuto di ogni metafisica. Questi animali, le chioccioline, come i poeti devono saper suggerire dal suolo gli alimenti, alimenti che, elaborati dal corpo e dalla mente permetteranno poi di costruire una forma solida. La conchiglia presso le lumache, e l'opera d'arte presso il poeta (Magno, registrazione, 2017).

Come afferma Luigi Magno, il poeta, nel tentativo di rifondare il linguaggio, si basa su almeno tre rifiuti: da una parte i crucci metafisici, il mondo delle idee, preferendo la materialità del reale; in secondo luogo si distanzia dalle tematiche cavalleresche, come l'amore, la donna e i sentimentalismi, scegliendo di esporsi attraverso una retorica spoglia di personalismi, e infine rifiuta di addentrarsi nei meandri della mente, «quelli che all'epoca Henri Michaux, chiama [...] gli spazi dell'interno, o abissi intesi come l'inconscio e qui di nuovo i surrealisti, o ancora per esempio la veggenza di un certo Rimbaud» (Magno, registrazione, 2017).

Anche se la ricezione del *Partito preso delle cose* (1979, or. 1942) aveva sollevato diverse riflessioni anche da parte di filosofi quali Sartre, per esempio, nel testo *L'homme et les choses* del '47, Ponge vuole andare oltre: il testo come l'aveva concepito fino ad allora rischiava di rimanere qualcosa di chiuso, limitato al gioco linguistico che rendeva ancora più visibile l'arbitrarietà del segno e la sua opacità nel mostrare le cose.

In quegli anni il poeta comincia a frequentare molti artisti e molti pittori nella Parigi del dopoguerra, tra i quali Fautrier, Braque e Dubuffet. Ponge scriverà sulle tecniche pittoriche di questi artisti delle riflessioni, e dai loro lavori, scoprirà

qualcosa che non era stato affatto evidente per Ponge in precedenza, ovvero qualcosa come il valore dell'abbozzo, delle stesure preliminari, il ruolo giocato dal caso, la necessità dei ripensamenti nel momento in cui si compone un'opera, la necessità delle correzioni, delle esitazioni, l'interesse per un lavoro seriale, per la matericità dei prodotti usati, e infine la parte stocastica legata alla specificità degli strumenti dei supporti (Magno, registrazione, 2017).

Passare del tempo negli Aterliers dei pittori, smuove a Francis l'idea di approcciarsi al testo in maniera diversa, vale a dire come un prodotto mai finito, in continua trasformazione «che integra l'approssimazione, le indecisioni, l'errore, i ripensamenti, le esitazioni, le cancellature, le riscritture» (Magno, registrazione, 2017).

Di lì in avanti Ponge si troverà a lavorare su nuove concezioni del testo, esposte nelle pubblicazioni degli anni seguenti come nei *Proèmes* del 48, «già il titolo stesso del libro può leggersi come una sorta di neologismo sincratico che solleva un problema di genere mettendo insieme il nome di prosa e di poema» (Magno, registrazione, 2017). Farà seguito la *Rage de l'Expression* del 52, così come altri testi *Pour une Malherbe* del 65, la *Fabrique du Pré* del 71, *Comment une Figue de Paroles et Pourquoi* del 77. Anche *Le Grand Recueil* del 61, che in parte

torna all'estetica de *Le Parti pris des choses*, va inteso come una specie di grande dispositivo in cui tre teste si incontrano: le *Lyres*, e quindi il testo sulla nuova modalità di lirismo, i metodi, *Méthodes*, sui problemi logici di estetica e problemi che lui chiama di meta-tecnica, e infine le *Pièces*, ovvero di nuovo una raccolta sulle cose (Magno, registrazione, 2017)

Ponge muore il 6 agosto del 1988 a Bar-sur-Loup all'età di 89 anni, nelle terre meridionali dove aveva trascorso la sua infanzia.

#### 4.4 Dalla parte delle cose

Men, animals with speech.

We are hostages of the mute world.

Creating the world wich surrounds us, therefore immersed, steeped in the mute world, wich is our natural milieu, our one, pur true, homeland, that sourrands us, run through us, sustains us, on wich we are pan, as a flow in a diamond, as a nebula in the sea, wich we need, as it needs us, when we breathe, as it breathes through us, thus bathed in this mute world wich is a marvelous, an imposing ad delicate mechanism wich functions and of wich we too are a wheel (*Dieu sait quoi*, 1997, Pollet)

Con queste parole comincia il lungometraggio *Dieu sait quoi* (1997) di Jean-Daniel Pollet, regista francese che, a seguito di un lungo periodo di degenza, si trova a realizzare un omaggio al *Partito preso delle cose* (1979, or. 1942) di Francis Ponge.

Le prime sequenze inquadrano dei ciottoli, una macchina da scrivere, dei binari, alcuni alberi mossi dal vento, un tavolino, due sedie e degli aranci e poi di nuovo una macchina da scrivere poggiata su un tavolo e sopra una foto in bianco e nero che ritrae il poeta, Francis Ponge in posa rilassata.

Fruscii, il rumore dell'acqua, alcune pizzicate di violino, il suono sembra creare un'atmosfera tesa, inquieta, nella quale le cose sembrano emergere e diventare protagoniste fuori dal chiasso della presenza umana. Questo è l'intento che si propone il regista nella trasposizione cinematografica della poetica di Ponge: illustrare il primato ontologico delle cose, affermare il loro valore specifico prendendo il loro partito.

In quest'opera le cose sembrano non essere mai state così espressive, è nella loro mutezza infatti, che trovano il modo di parlarci. Come il poeta, anche il regista prova a far emergere le cose attraverso una resa narrativa molto semplice, fatta di rimandi, di fermo immagini, cercando di mettere in evidenza le cose nella loro presenza. Tentativo però, quello di dare ascolto alle

*cose-immagini*, che come le stesse poesie in prosa di Ponge, non può uscire da una visione meramente soggettiva.

Il poeta, sebbene da tempo abbia richiamato a sé diversi lettori sia in Francia che in Italia, tra i più noti Sartre, gli scrittori di *Tel Quel*, Ungaretti, Erba, la Risset, e Piero Bigongiari in *Vita del testo* del '71 e Sereni, oggi nel territorio italiano, le sue opere tendono a rimanere relegate all'ambito di interesse accademico, penso agli scritti di Fabio Scotti e Luigi Magno.

«Prendere un oggetto il più umile, un gesto il più quotidiano, e cercare di considerarlo fuori d'ogni abitudine percettiva, di descriverlo fuori d'ogni meccanismo verbale logorato dall'uso» (1991, p. 285), così si esprime Italo Calvino, in un articolo per il *Corriere della sera*<sup>11</sup> del 1979, in merito al lavoro di Francis Ponge.

Se ci si accosta alla raccolta *Il Partito preso delle cose* (1979, or. 1942), gli oggetti, o le cose, sembrano emergere da un posto sconosciuto. Ciò che un tempo appariva come banale, insignificante, statico, Ponge prova a rappresentarlo, lo osserva, lo ascolta, soffermandosi sul mezzo linguaggio: «ma mano che scoprono un aspetto nuovo dell'oggetto nominato, le parole sembrano sfuggirci, e non essere più gli strumenti docili e banali della vita quotidiana, ma rivelare aspetti nuovi di sé» (Sartre, 2004, p. 323).

Quelle parole che, come sostiene Ponge, prima ancora di presentarsi come realtà, materia, segno, vengono deteriorate dall'uso sociale che le consuma e le trasforma; «le parole, ovvero la lingua che si parla e mi parla e s'impone, e in fin dei conti m'impedisce di accedere alla mia propria lingua» (Gleize, 2000, p. 73).

La denominazione, scrive Sartre, «è la preoccupazione fondamentale di Ponge» (Sartre, 2004, p. 323), egli infatti vive una vera e propria rabbia dell'espressione, un «disgusto di ciò che siamo costretti a pensare e a dire» (Risset, 1979, p. 9).

---

<sup>11</sup> Calvino, 1979, *Felice fra le cose*. Corriere della sera, 29 luglio 1979. Oggi in Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1991, p. 285

Ponge è partito dallo studio del linguaggio, ha scavato nelle stratificazioni dei significati, fino a ritrovare in essi, per via semantica, gli oggetti e le cose; il tutto non

in nome di un ipotetico strato ‘prelinguistico’ o di un linguaggio trasparente, aurorale [...] *ma* per una rimessa in giuoco invece di tutto il suo spessore, attraverso un maneggiamento ardito che non teme di sfigurarlo. Trasformare il *notum* in *novum*, secondo il precetto di Orazio, e farlo per mezzo di un’immersione radicale nella materia-oggetto (Risset, 1979, p. 9, *corsivo mio*)

La stessa scelta di scrivere diviene una forma di resistenza alle parole, le quali, nell’uso quotidiano, nei chiacchiericci e nelle conversazioni divertite, perdono il loro intrinseco valore. Per Ponge l’uomo sta nel linguaggio e, sebbene lui stesso si accosti all’uso di una descrizione quanto più oggettiva possibile, è consapevole che «il linguaggio è il nostro destino» (Risset, 1979, p. 9) e da esso non vi è possibilità di uscita. Ponge quindi si serve della parola, quel «modo originale di colpire l’aria e costruirvi intorno un oggetto sonoro» (Sartre, 2004, pp. 324-325), che è involucro e che sta tutta intorno a noi.

Prendere il partito delle cose allora significa poter accostarsi alle cose, sentirle e trovare nelle parole, che sono lemmi, verbi e materia, il mezzo per la restituzione:

le ‘choses’ sono impastate di parola, in maniera irreversibile: perciò, prendere il loro partito non vuol dire [...] separarle dall’elemento ‘linguaggio’ subdolamente introdottosi in esse, significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati (Risset, 1979, p. 9)

Ponge quindi *usa* il linguaggio, lo analizza, scava nelle etimologie, mostrandoci le cose nelle loro forme, nei loro colori, nei loro suoni, ma lo fa attraverso la densità semantica delle parole. Gli oggetti a questo punto sembrano rientrare in se stessi per questa «*via nominationis*» (Bigongiari, 1968, p. 155), per l’atto della parola che lega insieme uomo-parola-oggetto.

Si potrebbe dire che il progetto del poeta sia stato quello di dare vita a un nuovo «*De natura rerum*» (Risset, 1979, p. 9) dove poter ristabilire un contatto diverso con gli oggetti e

considerare la realtà che ci circonda come se vista per la prima volta; «una fenomenologia poetica, certo, ma una fenomenologia materialista» (Risset, 1979, p. 10), in cui osservare diventa un modo di uscire da sé, dall'abitudine dello sguardo che impoverisce l'esistenza.

#### **4.5 Il partito preso delle cose: un'analisi etnografica**

Riconosciuto come il portavoce del mondo, Francis Ponge ha vissuto una tensione costante verso sperimentalismi linguistici in grado di trascrivere *l'intenzionalità* delle cose. Gli oggetti del quotidiano, la loro materialità, il suono, le forme, i colori, le loro azioni vengono rappresentati dal poeta attraverso una descrizione che è insieme definizione, il cui linguaggio riporta alla luce un nuovo modo di pensare le cose.

Attraverso lo studio di alcune poesie in prosa raccolte nel *Partito preso delle cose* (1979 or. 1942), ho provato a far emergere le forme espressive più rilevanti con le quali il poeta ha tentato di rappresentare la forza viva degli oggetti, e ho cercato di dimostrare come il linguaggio espressivo sia più vicino alla restituzione delle cose nella loro agentività.

Il titolo dell'opera *Il partito preso delle cose* (1979, or. 1942) già anticipa l'idea principale della raccolta, sottolineando le parole *partito preso* e *cose*. Nel primo termine troviamo delle considerazioni di questo tipo:

Selon le dictionnaire Le Littré, le terme 'parti' est étymologiquement dérivé de l'italien 'partito' qui veut dire une partie. Le participe passé du verbe partir, qui signifiait diviser ou partager en morceaux, a historiquement évolué et s'est transformé en substantif 'le parti' suggérant ainsi le lot, la part ou la résolution. Alors, prendre parti laisse entendre une prise de position ou une adhésion subjective à un point de vue particulier. La même idée insinue également le concept de défense et de protection, de préférence ou d'appui. Cette structure mystérieuse peut être comprise de deux manières différentes: soit une personne inconnue s'unira à ces

éléments et entreprendra la mission de les défendre; soit que ces ‘choses’, objets sans conscience, prendront elles-mêmes parti et agiront (Taher, 2020, p. 116)

Il secondo termine, *choses*, consente ai trentadue componimenti di essere racchiusi entro un tema generale e aspecifico, per il quale solo una lettura più approfondita permette di sviscerarne i contenuti.

Giunti alle prime pagine dell’opera, il senso di indefinitezza lascia spazio agli oggetti-soggetti differenti, alcuni materiali, altri non, della raccolta: oggetti costruiti dall’uomo e oggetti naturali come la pioggia, l’ostrica e le more, presentati a partire dall’uso dell’articolo determinativo come a voler indicare la loro specificità.

L’indagine che segue, svolta prendendo in esame nove componimenti tradotti in italiano della raccolta edita e curata nel 1979 da Jacqueline Risset, segue una selezione di oggetti materiali, ovvero fisici e tangibili, che si rifanno a due categorie semantiche differenti, frutto delle mie influenze culturali: gli oggetti *artefatti umani* e gli *oggetti naturali*.

Con la prima categoria mi riferisco agli oggetti esistenti attraverso l’intervento dell’uomo, con la seconda invece faccio riferimento agli oggetti già presenti in natura. I titoli delle poesie in prosa per la categoria degli oggetti *artefatti umani* sono: la cassetta, la candela, la sigaretta, i piaceri della porta.

Per la seconda categoria, *gli oggetti naturali*, ho scelto: la pioggia, le more, l’ostrica, il fuoco, il mollusco. La volontà di svolgere l’analisi linguistico - etnografica selezionando questi componimenti rispetto ai trentadue totali, è ricorsa principalmente alla mia sensibilità e alla volontà di riportare il soffio vitale degli oggetti per entrambe le categorie.

L’indagine mette quindi in evidenza la modalità narrativa e la scelta linguistica operata da Ponge per rappresentare gli oggetti. Per questo ho adoperato una *griglia di analisi* che prende

in considerazione, secondo la mia prospettiva, gli elementi linguistici, semantici e grammaticali più interessanti per far emergere gli oggetti nella loro *forma, consistenza e azione*.

Ciò che traspare, mostra come il poeta, attraverso una scrittura densa o *thick description*<sup>12</sup>, si sia posto ad osservare gli oggetti entro uno sguardo nuovo, quasi stupito, li ha ascoltati, li ha assaporati, in un'immersione totale dei sensi, dalla vista, all'olfatto, dall'udito, al tatto. Ed è proprio questa personale relazione corpo-oggetto che riesce ad emergere dalle sue descrizioni.

Gli oggetti si rivelano, talvolta anche in maniera inconsapevole, con la loro presenza, con la loro forma estetica e la loro naturale intenzione a manifestarsi. Gli oggetti nella categoria degli *artefatti umani*, come la cassetta, la candela, la sigaretta attirano l'attenzione del poeta scegliendo di farsi oggetti d'uso, che è poi la loro natura di artefatti in quanto tali. Diversamente per esempio, la *pioggia* e il *fuoco* si narrano nelle loro forme, nei loro odori, nei loro movimenti che sono anch'essi elementi intenzionali ai quali Ponge offre ascolto.

L'*agency* degli oggetti viene accolta dal poeta e rappresentata nella narrazione attraverso l'utilizzo di *verbi* che li rendono oggetti-soggetti, cioè agenti attivi delle loro azioni. Anche la serie di rimandi culturali metaforici che concorrono alla rappresentazione degli oggetti, sono frutto della relazione comunicativa che Ponge intrattiene con le cose. In alcune poesie in prosa, l'*agency* degli oggetti e l'*agency* del poeta si scontrano dando forma a una narrazione che ascolta la voce di entrambi.

Nel lavoro di Francis Ponge gli oggetti cessano di essere compresi entro le categorie del noto e dell'inerte, per divenire *materia vivente*, corpi autonomi che fluttuano nello spazio. Non vi è distinzione tra il soffio vitale degli oggetti *artefatti umani* e degli *oggetti naturali*; entrambe le categorie sono viventi.

---

<sup>12</sup> Il termine è stato introdotto da Gilbert Ryle il quale distingueva la *thin description*, ovvero la descrizione sottile, dalla *thick description* ovvero la descrizione spessa che include le stratificazioni di strutture significative insite nelle azioni osservate. Questo termine viene ripreso da Geertz nel testo *Interpretazione di culture* (it. 1998 or. 1973) riferendosi alla cultura come un testo, vale a dire come un insieme di significati tessuti dall'uomo.

L'intento operato dall'autore per liberarsi dall'abitudine si riversa nella densità delle parole scelte, elevando gli oggetti a *cose*, ovvero a elementi carichi di quell'energia che il poeta cattura quasi a voler rendere loro una forma di giustizia contro quel linguaggio che le vede forme insignificanti e statiche.

Strumenti privilegiati per questa operazione divengono le allitterazioni, le assonanze con le quali Ponge tenta di rappresentare *i suoni delle cose*, e il linguaggio metaforico impregnato di quei sensi e significati offerti dal bagaglio culturale dell'autore. Gli oggetti in questi componimenti si narrano caricandosi di caratteristiche che si rifanno all'universo semantico umano, che è l'universo del poeta.

Ponge «tutto preso da questo corpo a corpo tra oggetto e parola» (Sereni, 1999, p. 344) si muove tra le cose, intento a rappresentare tutto ciò che accade entro un raggio visivo ravvicinato, ovvero, come direbbe Luciano Erba, attraverso quella *miopia profonda* in grado di catturare la materialità dell'oggetto, la sua forma, la sua consistenza, la sua voce. Lo stesso linguaggio figurato, come la metafora, fa parte di quella materialità a cui Ponge si propone di dare ascolto, materialità che, per analogia, trova nell'immaginazione spunti per nuove rappresentazioni. L'oggetto viene

nella sua elasticità, incorporato, assimilato all'atto che lo descrive: appropriazione dell'oggetto, dell'essenza dell'oggetto mediante l'elasticità, non data ma appetita, perseguita, del soggetto scrivente nei confronti dello spirito delle parole (Sereni, 1999, p. 342).

Ponge affronta così gli oggetti da più angolazioni entro un processo che non si esaurisce e che ne determina continuamente la novità. Le cose descritte emergono in relazione a un ulteriore elemento, lo spazio. Il paesaggio intessuto nelle trame del testo, si dimostra essere parte integrante dell'esistenza dell'oggetto, dimora e sostegno, anch'esso dotato di una sua agency entro cui le cose re-agiscono rivelandoci come tutto sia in intima relazione con tutto. Ponge

nell'atto di offrire la voce alle cose, si pone faccia a faccia con il quotidiano, con lo scorrere del tempo che si fa sempre uguale,

eppure questa banalità è della massima importanza, poiché rimanda all'esistenza nella sua spontaneità, così come la viviamo, nel momento in cui, vissuta, si sottrae ad ogni organizzazione speculativa, forse ad ogni coerenza e regolarità (Blanchot, 1977, p. 322).

Entro questo spazio di tempo, il poeta si impregna di mondo, torna a stupirsi in quella che lui stesso chiama «la mia consolazione materialista» (Sereni, 1999, p. 346), a favore di uno sguardo che resiste tra le due forme del quotidiano, «quello fastidioso, penoso e sordido (l'amorfo, lo stagnante), e quello inesauribile, irrecusabile, sempre incompiuto e che sempre sfugge alle forme» (Blanchot, 1977, p. 323).

Le cose, nelle descrizioni di Ponge, vivono un mutamento lessicale, non vengono mai narrate entro la loro staticità, ma divengono continuamente altro, sottraendosi a unica forma.

Come scrive Maurice Blanchot,

quali che siano i suoi aspetti, il quotidiano ha un carattere essenziale: non si lascia cogliere. Sfugge. Appartiene all'insignificante, e l'insignificante è privo di verità, di realtà, di segreti; eppure potrebbe essere anche il luogo di ogni significato possibile. Di qui nasce la stranezza del familiare, che si scopre (ma già si dissolve) sotto le specie dello stupefacente (1977, p. 323)

Ponge nelle sue poesie in prosa affronta ciò che viene e che si fa ogni giorno, «ciò che passa inosservato, [...] ma che possiamo solo rivedere dopo averlo sempre già visto, in virtù di un'illusione che è appunto costitutiva del quotidiano» (Blanchot, 1977, p. 323).

Nei passi seguenti, seguirà uno studio schematico e un'analisi in prosa per ogni componimento.

### «Pluie»

«La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. A peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.

Chacune de ses formes a une allure particulière; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu».

### «Pioggia»

«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una frazione intensa della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore gocce più pesanti, individuate. Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato sottilissimo, marezzato dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulations e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti.

Ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto vive con intensità come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data massa di vapore in precipitazione.

La suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza.

Quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto».

*Pioggia da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, « <i>la pioggia</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	La pioggia descritta dal poeta è un oggetto naturale, materiale e lo si evince dall'uso di questi termini:  « <i>una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi; cadono con maggior rumore gocce; la pioggia corre orizzontalmente; cola in strato sottilissimo; cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti</i> »
Che tipi di oggetti descrive?	Il poeta descrive la pioggia:  « <i>La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una frazione intensa della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore gocce più pesanti, individuate. Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato sottilissimo, marezzato dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti. Ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto vive con intensità come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data massa di vapore in precipitazione. La suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza. Quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto</i> »
Oggetti quotidiani o desueti?	« <i>La pioggia</i> » descritta dal poeta è un oggetto naturale quotidiano

<p>Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritto dal poeta?</p>	<p>«La pioggia» descritta dal poeta è osservata nel suo farsi, che tutto tocca, e poi evapora:</p> <p><i>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere; cadono con maggior rumore gocce più pesanti, individuate; sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente; seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato sottilissimo, marezzato dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto»</i></p>
<p>L'oggetto è in relazione a chi?</p>	<p>L'oggetto naturale descritto dal poeta è in relazione non solo alla presenza del poeta ma anche agli elementi che nel suo farsi, incontra:</p> <p><i>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una frazione intensa della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore gocce più pesanti, individuate. Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato sottilissimo, marezzato dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti. La suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza. Quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto».</i></p>
<p>Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?</p>	<p>Il poeta descrivendo «la pioggia» descrive anche gli elementi del contesto:</p> <p><i>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo; a poca</i></p>

	<p><i>distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore gocce più pesanti, individuate. Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia; sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato sottilissimo, marezzato dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti; la suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie; allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto».</i></p>
<p>Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «la pioggia utilizza diversi aggettivi»:</p> <p>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature <i>assai diverse</i>. Al centro è un sipario <i>sottile</i> (o reticolato) <i>discontinuo</i>, una caduta implacabile ma relativamente <i>lenta</i> di gocce probabilmente <i>molto lievi</i>, un precipitare <i>sempiterno</i> senza vigore, una frazione <i>intensa</i> della meteora <i>pura</i>. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con <i>maggior rumore gocce più pesanti, individuate</i>. Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi <i>convessi</i>. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, cola in strato <i>sottilissimo</i>, marezzato dalle correnti variate a seconda delle <i>impercettibili</i> ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza <i>forte</i> pendio, cade di colpo in un filo perfettamente <i>verticale</i>, grossolanamente <i>intrecciato</i>, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti <i>brillanti</i>.</p> <p>Ogni sua forma ha un andamento <i>particolare</i>; <i>a ognuna</i> corrisponde un rumore <i>particolare</i>. Il tutto vive con intensità come un meccanismo <i>complicato, preciso</i> quanto <i>arrischiato</i>, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data massa di vapore in precipitazione.</p> <p>La suoneria a terra delle reti <i>verticali</i>, il gluglù delle grondaie, <i>i minuscoli</i> colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza.</p> <p>Quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il <i>brillante</i> apparecchio: è piovuto».</p>
<p>La descrizione passa attraverso</p>	<p>Il poeta descrive «la pioggia passando attraverso la sua forma»:</p>

<p>la forma dell'oggetto?</p>	<p>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con <i>andature</i> assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una <i>caduta implacabile</i> ma relativamente <i>lenta di gocce</i> probabilmente <i>molto lievi</i>, un precipitare <i>sempiterno senza vigore</i>, una <i>frazione intensa</i> della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore <i>gocce più pesanti, individuate</i>. Qui sembrano della grandezza di un <i>chicco di grano</i>, lì di un <i>pisello</i>, altrove quasi di una <i>biglia</i>. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la <i>pioggia corre orizzontalmente</i>, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in <i>rombi convessi</i>. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, <i>cola in strato sottilissimo, marezzato</i> dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove <i>scorre</i> con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in <i>un filo perfettamente verticale</i>, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove <i>si rompe e rimbalza in aghetti brillanti</i>. Ogni sua forma ha un <i>andamento particolare</i>; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto vive con intensità come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data <i>massa di vapore in precipitazione</i>. La suoneria a terra delle <i>reti verticali</i>, il <i>gluglù</i> delle grondaie, i minuscoli <i>colpi di gong</i>, <i>si moltiplicano e risuonano</i> assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza. Quando <i>la molla si è allentata</i>, <i>alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po'</i>, <i>sempre più rallentati</i>, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare <i>tutto si cancella rapidamente</i>, <i>evapora il brillante apparecchio: è piovuto</i>».</p>
<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>L'oggetto naturale descritto dal poeta passa attraverso la sua consistenza con l'uso di questi termini:</p> <p>«La pioggia, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una caduta implacabile ma relativamente lenta di <i>gocce</i> probabilmente molto <i>lievi</i>, un precipitare <i>sempiterno</i> senza vigore, una <i>frazione intensa</i> della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore <i>gocce più pesanti, individuate</i>. Qui sembrano della grandezza di un <i>chicco di grano</i>, lì di un <i>pisello</i>, altrove quasi di una <i>biglia</i>. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi. Seguendo l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, <i>cola in strato sottilissimo, marezzato</i> dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove <i>scorre</i> con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove <i>si rompe e rimbalza in aghetti brillanti</i>.</p>

	<p>Ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto vive con intensità come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data <i>massa di vapore in precipitazione</i>.</p> <p>La suoneria a terra delle reti verticali, <i>il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza</i>.</p> <p>Quando <i>la molla si è allentata</i>, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare <i>tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante apparecchio: è piovuto</i>»</p>
<p>Metafore che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «la pioggia utilizza diverse metafore»:</p> <p>«Al centro è <i>un sipario sottile (o reticolato) discontinuo</i>, una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una frazione intensa della <i>meteora pura</i>; sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in <i>rombi convessi</i>; dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di <i>un ruscello infossato</i> senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti; la suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme <i>in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza</i>.</p> <p>Quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il <i>brillante apparecchio: è piovuto</i>».</p>
<p>Similitudini che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere la pioggia utilizza alcune similitudini:</p> <p>«Qui sembrano della grandezza di un <i>chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia</i>. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in rombi convessi; il tutto vive con intensità <i>come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data massa di vapore in precipitazione</i>».</p>
<p>Personificazioni utilizzate dal poeta</p>	<p>Le personificazioni utilizzate dal poeta per descrivere la pioggia sono le seguenti:</p> <p>«La pioggia, nel cortile dove la guardo <i>cadere, scende con andature</i> assai diverse. Al centro è un sipario sottile (o reticolato) discontinuo, una <i>caduta</i> implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno <i>senza vigore</i>, una frazione <i>intensa</i></p>

	<p>della meteora pura; sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, la pioggia <i>corre</i> orizzontalmente; ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto <i>vive con intensità</i> come un meccanismo complicato».</p>
<p>Sostantivi che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «la pioggia utilizza dei sostantivi come:</p> <p>«<i>La pioggia</i>, nel cortile dove la guardo cadere, scende con andature assai diverse. Al centro è un <i>sipario sottile</i> (o reticolato) discontinuo, una <i>caduta</i> implacabile ma relativamente lenta di <i>gocce</i> probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una <i>frazione</i> intensa della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra cadono con maggior rumore <i>gocce</i> più pesanti, individuate. Qui sembrano della grandezza di un <i>chicco di grano</i>, lì di un <i>pisello</i>, altrove quasi di una <i>biglia</i>. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, <i>la pioggia</i> corre orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli si sospende in <i>rombi</i> convessi; dalla grondaia attigua dove scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un <i>filo</i> perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in <i>aggetti</i> brillanti. Ogni sua forma ha un <i>andamento</i> particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto vive con intensità come <i>un meccanismo</i> complicato, preciso quanto arrischiato, come <i>un movimento a orologeria</i> la cui molla è il peso di una data <i>massa di vapore in precipitazione</i>. La suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, si moltiplicano e risuonano assieme in un <i>concerto</i> senza monotonia, non senza delicatezza; quando la molla si è allentata, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo si ferma. Allora, se il sole riappare tutto si cancella rapidamente, evapora il brillante <i>apparecchio</i>: è piovuto».</p>
<p>Voci fonosimboliche</p>	<p>Il poeta per ricreare il suono della «pioggia nelle grondaie fa uso del</p> <p>«<i>gluglù, colpi di gong</i>»</p>
<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza i seguenti verbi:</p> <p>«<i>La pioggia</i>, nel cortile dove la guardo <i>cadere, scende</i> con andature assai diverse. Al centro è un <i>sipario sottile</i> (o reticolato) discontinuo, una <i>caduta</i> implacabile ma relativamente lenta di <i>gocce</i> probabilmente molto lievi, <i>un precipitare</i> sempiterno senza vigore, una <i>frazione</i> intensa della meteora pura. A poca distanza dai muri di destra e di sinistra <i>cadono</i> con maggior rumore <i>gocce</i> più pesanti, individuate. Qui <i>sembrano</i> della grandezza di un <i>chicco di grano</i>, lì di un <i>pisello</i>, altrove quasi di una <i>biglia</i>. Sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, <i>la pioggia corre</i> orizzontalmente, mentre sulla faccia inferiore degli stessi ostacoli <i>si sospende</i> in <i>rombi</i> convessi. <i>Seguendo</i> l'intera superficie di una tettoia di zinco che lo sguardo sovrasta, <i>cola</i> in strato sottilissimo, marezzato</p>

	<p>dalle correnti variate a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze della copertura. Dalla grondaia attigua dove <i>scorre</i> con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, <i>cade</i> di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove <i>si rompe e rimbalza</i> in aghetti brillanti.</p> <p>Ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare. Il tutto <i>vive</i> con intensità come un meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato, come un movimento a orologeria la cui molla è il peso di una data massa di vapore in precipitazione.</p> <p>La suoneria a terra delle reti verticali, il gluglù delle grondaie, i minuscoli colpi di gong, <i>si moltiplicano e risuonano</i> assieme in un concerto senza monotonia, non senza delicatezza.</p> <p>Quando la molla si è <i>allentata</i>, alcuni ingranaggi continuano a funzionare per un po', sempre più rallentati, poi tutto il meccanismo <i>si ferma</i>. Allora, se il sole riappare tutto <i>si cancella</i> rapidamente, <i>evapora</i> il brillante apparecchio: è piovuto».</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>Il poeta utilizza i verbi di movimento mostrando «la pioggia cadere a ritmi diversi fino al suo arrestarsi»:</p> <p>«<i>corre, scende, si sospende, si rompe, rimbalza, vive</i>, fino a quando, con l'arrivo del sole, si placa, e quindi l'utilizzo dei verbi: <i>allentata, ferma, cancella, evapora</i>».</p>
<p>La descrizione rimanda a quale senso?</p>	<p>La descrizione rimanda al senso della vista e dell'udito.</p> <p>«Quest'ultimo ottenuto con l'utilizzo dei fonosimbolismi <i>gluglù, colpi di gong</i>, dei verbi <i>si moltiplicano e risuonano assieme</i>, della frase <i>concerto senza monotonia, non senza delicatezza</i>, offrendo metaforicamente il suono dello scrosciare della pioggia».</p>

### Analisi in prosa

L'oggetto pioggia è un elemento naturale, materiale, il cui valore specifico è reso dal poeta attraverso una descrizione densa, una thick description, che permette di evocare le sue caratteristiche. «La pioggia nelle prime righe del componimento è posta in relazione allo sguardo del poeta, «*dove la guardo cadere*». Ponge offre fin da subito una breve descrizione personificata del movimento della pioggia: «*cadere, scende con andature assai diverse*, mostrando la sua volontà di agire, la sua agency, e il suo carattere discontinuo».

Nei passi successivi del poema in prosa il poeta descrive l'oggetto pioggia nella sua forma, nella sua consistenza *«al centro è un sipario (o reticolato) discontinuo, una caduta implacabile ma relativamente lenta di gocce probabilmente molto lievi, un precipitare sempiterno senza vigore, una frazione intensa della meteora pura»*.

Nel sostantivo *«una caduta»* Ponge realizza tutto quello che appare dell'oggetto in questione, la cui forma e sostanza, *«le gocce»*, agiscono in maniera *«discontinua, implacabile, lenta, lieve, sempiterno, senza vigore»* attraverso la metafora del *«sipario o reticolato»*. Nel sostantivo *«frazione intensa»* il poeta confina l'oggetto naturale entro un momento, un lasso di tempo che poi si risolve.

Nella prima parte del poema Ponge narra il contesto nel quale prende forma l'oggetto designato, *«nel cortile, a poca distanza dai muri di destra e di sinistra, sui listelli di ferro, sui davanzali delle finestre, tettoia di zinco, grondaia, il suolo»*. Nel susseguirsi della narrazione dell'oggetto, *«cadono con maggior numero gocce più pesanti, individuate»*, la pioggia assume una consistenza e una forma diversa, *«pesante, individuate»* muta nel suo farsi più presente.

Attraverso il linguaggio figurato segue una descrizione della forma della pioggia: *«Qui sembrano della grandezza di un chicco di grano, lì di un pisello, altrove quasi di una biglia»*. L'oggetto pioggia si insinua nelle cose che incontra, *«ostacoli»* li definisce Ponge assumendo forme sempre diverse, *«la pioggia corre orizzontalmente, si sospende in rombi convessi, cola in strato sottilissimo»*, plasmandosi rispetto agli altri oggetti *«a seconda delle impercettibili ondulazioni e sporgenze»*.

Quando incontra la grondaia, la pioggia cambia nuovamente forma, si adatta: *«la pioggia scorre con la contenzione di un ruscello infossato senza forte pendio, cade di colpo in un filo perfettamente verticale, grossolanamente intrecciato, fino al suolo dove si rompe e rimbalza in aghetti brillanti»*. La grondaia si presta come contenitore della pioggia che acquisisce un altro

movimento, «*scorre*. Poi di nuovo «*cade* divenendo altro», «*un filo verticale grossolanamente intrecciato*, e attratta dal suolo», «*si rompe e rimbalza* sotto altro aspetto», «*aggetti brillanti*».

La forma mutevole dell'oggetto pioggia è resa attraverso lo spessore semantico dei verbi utilizzati dal poeta: «*scorre, cade, si rompe, rimbalza*». Lo afferma il poeta: «*ogni sua forma ha un andamento particolare; a ognuna corrisponde un rumore particolare*. Attraverso i fonosimbolismi *gluglù delle grondaie, minuscoli colpi di gong*, nella metafora di *un concerto senza monotonia, non senza delicatezza* il poeta offre la voce al suono della pioggia»

Ponge utilizza il linguaggio figurato del «*movimento a orologeria*» per descrivere la pioggia da lui definita «*meccanismo complicato, preciso quanto arrischiato*». Il movimento dell'orologio è una metafora che descrive il ritmo con cui l'oggetto naturale pioggia si manifesta; «*la cui molla*, ovvero l'origine del meccanismo è indicato dal poeta nei termini che seguono: «*una data massa di vapore in precipitazione*»

È la pioggia a ricordare a Ponge la somiglianza metaforica con il suono dell'orologio. Verso la fine del componimento «*il meccanismo* si calma, indicando come la pioggia cambi nuovamente forma fino ad arrestarsi con il sopraggiungere di un nuovo elemento del paesaggio», «*il sole*», che nel verbo scelto dal poeta, agisce sulla pioggia, «*evapora*, muta la pioggia» «*brillante*, in gocce che riflettono la luce».

La descrizione della Pioggia mostra l'immersione del poeta attraverso due sensi: la vista e l'udito; quest'ultimo ottenuto con l'uso delle onomatopee «*gluglù, colpi di gong*», del sostantivo «*concerto senza monotonia*».

### «Les mûres»

«Aux buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit, certains fruits sont formés d'une agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit.

\* Noirs, roses et kakis ensemble sur la grappe, ils offrent plutôt le spectacle d'une famille rogue à ses âges divers, qu'une tentation très vive à la cueillette. Vue la disproportion des pépins à la pulpe les oiseaux les apprécient peu, si peu de chose au fond leur reste quand du bec à l'anus ils en sont traversés.

\* Mais le poète au cours de sa promenade professionnelle, en prend de la graine à raison: «Ainsi donc, se dit-il, réussissent en grand nombre les efforts patients d'une fleur très fragile quoique par un rébarbatif enchevêtrement de ronces défendue. Sans beaucoup d'autres qualités, - mûres, parfaitement elles sont mûres -comme aussi ce poème est fait».

### «Le more»

«Sui cespugli tipografici costituiti dal poema, su una strada che non porta né fuori dalle cose né verso la mente, certi frutti sono formati da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie.

\* Neri, rosa, e kaki insieme sul grappolo, offrono lo spettacolo di una famiglia burbera in età diverse piuttosto che una viva tentazione a coglierle. Vista la disproporzione tra i semi e la polpa, gli uccelli li gustano poco, tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne sono attraversati.

\* Il poeta invece nel corso della sua passeggiata professionale ne fa giustamente il proprio modello: «Così dunque, si dice, riescono in gran numero gli sforzi pazienti di un fiore molto fragile benché da un arcigno intricarsi di rovi difeso. Senza molte altre qualità - more, perfettamente more sono, e mature — come anche questa poesia è fatta».

*Le more da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, « <i>le more</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	«Le more descritte dal poeta è un oggetto naturale, materiale e lo si evince dall'uso di questi termini»: <p>«<i>vista la disposizione tra i semi e la polpa; insieme sul grappolo</i>»</p>
Che tipi di oggetti descrive?	Il poeta descrive «le more»: <p>«<i>certi frutti sono formati da una agglomerazione di sfere; neri, rosa, e kaki insieme sul grappolo; mature</i>»</p>
Oggetti quotidiani o desueti?	«Le more» descritte dal poeta sono oggetti materiali, naturali, che è possibile incontrare molto spesso sugli arbusti di more
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	Questi oggetti naturali con la loro presenza svegliano l'attenzione sia dell'uomo che degli uccelli, questi ultimi agiscono su di lei facendone un alimento: « <i>gli uccelli li gustano poco, tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne sono attraversati</i> . Nella descrizione del poeta l'agency delle more è mostrata non solo nell'attrarre l'attenzione con la sua forma estetica sia del poeta che degli uccelli ma soprattutto nel suo volersi difendere, L'aggettivo « <i>burbera e arcigno intricato di rovi difeso</i> . Anche « <i>gli sforzi pazienti</i> mettono in evidenza la volontà dell'oggetto nel suo manifestarsi».
L'oggetto è in relazione a chi?	«Le more sono descritte in relazione allo sguardo del poeta, « <i>offrono lo spettacolo di una famiglia burbera in età diverse piuttosto che una viva tentazione a coglierle</i> , e anche in rapporto agli uccelli che <i>li gustano poco</i> »
Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?	Il poeta descrivendo «le more, descrive anche gli arbusti dove nascono», « <i>sui cespugli, fiore molto fragile benché da un arcigno intricarsi di rovi difeso</i> . Descrive poi il modo in cui queste more prendono forma, <i>insieme sul grappolo</i> , e il poeta che si trova ad osservarle piuttosto che raccoglierle. Infine l'animale che ne fa uso per cibarsi, <i>gli uccelli li gustano poco</i> »
Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto	Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza questi aggettivi: <p>«Sui cespugli «<i>tipografici</i> costituiti dal poema, <i>certi</i> frutti sono formati da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie.</p> <p>* <i>Neri, rosa, e kaki</i> insieme sul grappolo, offrono lo spettacolo di una famiglia <i>burbera</i> in età <i>diverse</i> piuttosto che una <i>viva</i> tentazione a coglierle. Vista la disproporzione tra i semi e la polpa, gli uccelli li</p>

	<p>gustano <i>poco, tanta poca</i> cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne sono attraversati.</p> <p>* Il poeta invece nel corso della sua passeggiata professionale ne fa giustamente il proprio modello Cosi dunque, si dice, riescono in <i>gran</i> numero gli sforzi <i>pazienti</i> di un fiore <i>molto fragile</i> benché da un arcigno intricarsi di rovi difeso. Senza <i>molte</i> altre qualità - more, perfettamente more sono, e <i>mature</i>»</p>
La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?	Il poeta descrive il frutto passando attraverso la sua forma: « <i>agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie; neri, rosa, e kaki insieme sul grappolo; una famiglia burbera in età diverse; la disproporzione tra i semi e la polpa</i> ».
La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?	La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto nei seguenti termini utilizzati dal poeta:  « <i>la disproporzione tra i semi e la polpa; tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne sono attraversati</i> ».
Metafore che descrivono l'oggetto	Il poeta descrive «le more che nascono sugli arbusti attraverso la somiglianza con le forme prodotte dalla grafia scritta», « <i>cespugli tipografici costituiti dal poema; certi frutti sono formati da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie</i> »
Personificazioni utilizzate dal poeta	Il poeta per descrivere «le more le umanizza attraverso questi termini»:  « <i>una famiglia burbera in età diverse; gli uccelli li gustano poco; gli sforzi pazienti di un fiore molto fragile, arcigno intricarsi di rovi difeso</i> ».
Sostantivi che descrivono l'oggetto	Il poeta per descrivere «le more fa uso di questi due sostantivi significativi»:  « <i>agglomerazione di sfere, la disproporzione tra i semi e la polpa, tentazione</i> »

<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza questi verbi:</p> <p>«Sui cespugli tipografici costituiti dal poema; certi frutti <i>sono formati</i> da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro <i>riempie</i>.</p> <p>Neri, rosa, e kaki insieme sul grappolo, <i>offrono</i> lo spettacolo di una famiglia burbera in età diverse piuttosto che una viva tentazione a <i>coglierle</i>. Vista la disproporzione tra i semi e la polpa, gli uccelli li <i>gustano</i> poco, tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne <i>sono attraversati</i>.</p> <p>Così dunque, si dice, <i>riescono</i> in gran numero gli sforzi pazienti di un fiore molto fragile benché da un arcigno <i>intricarsi</i> di rovi <i>difeso</i>. Senza molte altre qualità - more, perfettamente more sono, e mature».</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>Il verbo «<i>offrono</i>» utilizzato da Ponge mostra come le more nella loro forma estetica richiamino l'attenzione del poeta. Anche gli uccelli, richiamati dalle more, ne fanno un loro alimento.</p> <p>Di nuovo, «<i>riescono</i> in gran numero gli sforzi pazienti di un fiore molto fragile benché da un arcigno <i>intricarsi</i> di rovi <i>difeso</i>, come a voler indicare la volontà delle more di proteggersi».</p>
<p>La descrizione rimanda a quale senso?</p>	<p>La descrizione rimanda al senso della vista e del tatto:</p> <p>«Neri, rosa, e kaki insieme sul grappolo, <i>offrono</i> lo spettacolo di una famiglia <i>burbera</i> in età diverse piuttosto che una viva tentazione a <i>coglierle</i>. Vista la <i>disproporzione tra i semi e la polpa</i>, gli uccelli li <i>gustano</i> poco, tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne <i>sono attraversati</i>».</p>

### Analisi in prosa

«Le more» sono degli oggetti materiali, naturali che il poeta descrive partendo dal loro esistere insieme. Questa comunanza la si incontra nelle prime righe del componimento, in particolare nei termini densi di spessore semantico «*agglomerazione di sfere*».

Per descrivere l'oggetto, il poeta comincia il poema in prosa partendo da un paesaggio metaforico, «*sui cespugli tipografici costituiti dal poema*. In questa frase il poeta svela da subito l'immagine figurata dei cespugli comparandola ai segni grafici delle parole scritte». Nominando l'elemento «*cespugli*» il poeta offre una prima collocazione all'oggetto in questione: «*certi*

*frutti sono formati da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie*». Dal sostantivo plurale «*frutti*», il poeta racchiude l'oggetto mora entro la categoria concettuale della frutta e ne anticipa la forma sferica: «*agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie*».

La piccola dimensione delle more è percepibile dall'utilizzo della metafora «*che una goccia di inchiostro riempie*». Nei passi successivi il poeta opera una descrizione della forma dell'oggetto attraverso i seguenti aggettivi «*neri rosa e kaki*».

Le sfere stanno in compagnia sul «*grappolo*», immagine che viene richiamata dall'uso della metafora: «*famiglia burbera in età diverse*», utilizzata per indicare un insieme di sfere di diverse dimensioni. Nell'aggettivo «*burbera*» il poeta offre il senso di qualcosa di aspro, scontroso che si riflette, con una propria agency, nei confronti del poeta.

Con quest'ultimo aggettivo non solo Ponge umanizza la mora connotandola nell'universo semantico dell'essere umano, ma esprime il carattere arrogante con cui si mostra l'oggetto in questione. Questa sensazione è riscontrabile nella congiunzione avversativa «*piuttosto che una viva tentazione a coglierle*».

Di nuovo segue una descrizione della forma diseguale e della consistenza «*vista la disproporzione tra i semi e la polpa*». Il termine «*vista*» sottolinea l'immersione sensoriale del poeta che privilegia lo sguardo. Il poeta si serve anche del tatto per descrivere la consistenza delle more: l'uso dei sostantivi «*polpa e semi*» fa pensare a qualcosa di molle e di solido.

Il poeta nelle righe successive porta nella descrizione un elemento del contesto, gli uccelli, i quali, richiamati dalla forma della mora ci entrano in relazione servendosene come alimento, «*gli uccelli li gustano poco, tanta poca cosa resta in fondo quando dal becco all'ano ne sono attraversati*».

In questa frase la descrizione operata da Ponge pone le more in rapporto all'apparato digestivo degli uccelli, facendo emergere la consistenza dell'oggetto nel succedersi delle parole «*tanta poca cosa resta*».

Nell'ultima parte del componimento nella personificazione «*sforzi pazienti di un fiore molto fragile benché da un arcigno di rovi difeso*», il poeta non solo offre una descrizione di ciò che fa da contorno all'oggetto, in questo caso «*un fiore e arcigno di rovi*», ma umanizza le more in quanto dotate di una propria volontà di agire, di difendersi.

Nella frase «*sforzi pazienti di un fiore molto fragile*» il poeta ancora una volta personifica la descrizione delle more, «*sforzi pazienti, fragile*», mostrando la natura dell'oggetto nel suo farsi, nel suo agire secondo la sua volontà.

### «Le cageot»

«A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi du-re-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme. A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroitement à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, - sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement»

### «La cassetta»

«Tra cassetta e cassata la lingua italiana ha cassetta, semplice cassa a giorno votata al trasporto della frutta che del minimo accenno di soffocazione fa subito una malattia. Costruita in modo che alla fine dell'uso possa essere rotta senza fatica, non serve due volte. Così dura ancora meno delle derrate fondenti o nuvolose che racchiude. Ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali, riluce allora con lo splendore senza vanità del legno grezzo. Del tutto nuovo ancora, e lievemente stupito di ritrovarsi in posa maldestra buttato per strada senza ritorno, questo oggetto è in fin dei conti dei più simpatici - sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire troppo a lungo».

*La cassetta da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, «la <i>cassetta</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	«La <i>cassetta</i> è un oggetto materiale, artefatto umano. Questa materialità è descritta dal fatto che il poeta utilizza termini come: <i>costruita, può essere rotta, dura</i> (riferito alla temporalità, oggetto che ha una durata), <i>riluce, legno grezzo, buttato per strada</i> ».
Che tipi di oggetti descrive?	Il poeta descrive «una <i>cassetta, semplice cassa a giorno votata al trasporto della frutta</i> ».
Oggetti quotidiani o desueti?	«La <i>cassetta</i> descritta dal poeta è un oggetto quotidiano ma anche desueto, il cui uso rimane relegato ai banconi del mercato della frutta e del pesce o allo scarico delle merci nei grandi magazzini; scrive il poeta: <i>votata al trasporto della frutta, strade che portano ai mercati generali</i> . Oggi per il trasporto delle cose, si utilizzano spesso sacchetti di plastica biodegradabili o scatole di cartone».
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritto dal poeta?	La funzione dell'oggetto narrata dal poeta mostra come la <i>cassetta</i> venga descritta in relazione al suo essere oggetto di piccole dimensioni adatto a contenere cose. Essa si mostra nel suo farsi <i>cassetta</i> , nella volontà di farsi oggetto.  « <i>votata al trasporto della frutta, derrate fondenti o nuvolose che racchiude</i> ».
L'oggetto è in relazione a chi?	La <i>cassetta</i> è descritta in relazione al suo votarsi a oggetto per gli esseri umani:  « <i>semplice cassa votata al trasporto della frutta, costruita in modo che alla fine dell'uso possa essere rotta senza fatica, non serve due volte</i> »
Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?	Il poeta descrivendo «la <i>cassetta</i> », fa riferimento ai luoghi nei quali è facile incontrarla:  « <i>ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali</i> »

<p>Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere la cassetta utilizza nel poema in prosa alcuni aggettivi:</p> <p>«Tra cassetta e cassata la lingua italiana ha cassetta, semplice cassa a giorno votata al trasporto della frutta che del minimo accenno di soffocazione fa subito una malattia.</p> <p>Costruita in modo che alla fine dell'uso possa essere rotta senza fatica, non serve <i>due</i> volte. Così dura ancora <i>meno</i> delle derrate <i>fondenti o nuvolose</i> che racchiude.</p> <p>Ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali, riluce allora con lo splendore senza vanità del legno <i>grezzo</i>. Del tutto nuovo ancora, e lievemente <i>stupito</i> di ritrovarsi in posa <i>maldestra</i> buttato per strada senza ritorno, questo oggetto è in fin dei conti dei <i>più simpatici</i> - sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire <i>troppo</i> a lungo».</p>
<p>La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso aggettivi qualificativi che ne designano in parte la forma: «<i>semplice, nuovo</i>».</p>
<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto nei seguenti termini utilizzati dal poeta:</p> <p>«<i>rotta senza fatica, riluce</i> allora con lo splendore senza vanità del <i>legno grezzo</i>».</p>
<p>Personificazioni utilizzate dal poeta</p>	<p>Il poeta offre la voce alla cassetta attraverso le seguenti personificazioni:</p> <p>«minimo accenno di <i>soffocazione</i> fa subito <i>una malattia</i>, riluce allora con lo splendore <i>senza vanità</i>, lievemente stupito di ritrovarsi in posa <i>maldestra</i>, questo oggetto è in fin dei conti <i>dei più simpatici</i> - sulla <i>sorte</i> del quale».</p>
<p>Sostantivi che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere la cassetta fa uso di diversi sostantivi:</p> <p>«<i>cassa, soffocazione, legno</i>».</p>
<p>Parole polisemiche che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il termine «<i>cassa</i> rinvia ad una molteplicità di significati: cassapanca, cassaforte, cassa da merci.. »</p>
<p>Assonanze e consonanze</p>	<p>In francese «<i>caje, cachot, cageot</i>»  In italiano «<i>cassetta, cassata, cassetta</i>»</p>
<p>Allitterazioni</p>	<p>In francese «<i>caje, cachot, cageot</i>»  In italiano «<i>cassetta, cassata, cassetta</i>»</p>

<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «la cassetta utilizza diversi verbi:</p> <p>«Tra cassetta e cassata la lingua italiana ha cassetta, semplice cassa a giorno <i>votata</i> al trasporto della frutta che del minimo accenno di soffocazione <i>fa</i> subito una malattia.</p> <p><i>Costruita</i> in modo che alla fine dell'uso <i>possa essere rotta</i> senza fatica, <i>non serve</i> due volte. Così <i>dura</i> ancora meno delle derrate fondenti o nuvolose che <i>racchiude</i>.</p> <p>Ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali, <i>riluce</i> allora con lo splendore senza vanità del legno grezzo. Del tutto nuovo ancora, e lievemente stupito di <i>ritrovarsi</i> in posa maldestra buttato per strada senza ritorno, questo oggetto è in fin dei conti dei più simpatici - sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia <i>appesantire</i> troppo a lungo»</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>I verbi che il poeta utilizza per descrivere «la cassetta, come <i>costruita</i>, <i>possa essere rotta</i>, <i>non serve</i>, <i>ritrovarsi</i>, <i>buttato</i>, mostrano come la cassetta e l'essere umano entrino in relazione reciproca. Nei verbi <i>Votata</i>, <i>fa</i> una malattia, <i>dura</i>, <i>racchiude</i>, <i>riluce</i>, si evince la cassetta agire attivamente in relazione all'uomo.</p> <p>Il verbo <i>appesantire</i> a mio parere si ricollega semanticamente al peso della cassetta».</p>
<p>La descrizione rimanda a quale senso?</p>	<p>La descrizione rimanda primariamente al senso della vista «<i>riluce</i> allora con <i>lo splendore</i> senza vanità <i>del legno grezzo</i>; <i>ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali</i>; dell'udito del poeta, alla fine dell'uso <i>possa essere rotta</i>; <i>buttato</i>».</p>

### Analisi in prosa

In questo poema in prosa la forma dell'oggetto descritto si costruisce di pari passo con il proseguire della lettura. L'autore riesce a rendere l'energia della cassetta, oggetto materiale, artefatto umano, attraverso una descrizione densa imperniata di quei significati e sensi culturalmente costruiti.

Nel testo in lingua francese il termine «*Le Cageot*», si costruisce tra i due termini «*la cage*» gabbia e «*le cachot*», la prigione, creando una vicinanza fonico semantica sull'idea del rinchiudere tra «*cage-cachot-cageot*». Nel verbo «*votata*», il poeta descrive l'oggetto entro una certa agency, o meglio, capacità di agire, volontà, quasi rassegnata, di offrirsi

incondizionatamente, quasi religiosamente al suo compito. Tale descrizione operata da Ponge mostra come la cassetta, scelga volontariamente di dedicarsi all'uso che ne fa l'essere umano «*semplice cassa a giorno votata al trasporto della frutta*», accettando di farsi oggetto.

Dal fatto che trasporta alimenti, «*derrate fondenti*», come descrive Ponge, si può pensare che la cassetta sia di piccole dimensioni. Anche i termini «*costruita, rotta*», mostrano la relazione uomo – oggetto e il fatto che la cassetta si voti a divenire oggetto per le necessità dell'essere umano.

Dall'aggettivo «*semplice*», dal verbo «*riluce*» dai termini «*splendore, legno grezzo*», dalla frase può «*essere rotta senza fatica*», dal verbo finale «*appesantire*», il poeta rende l'idea della consistenza, della materialità, del peso, dell'oggetto in questione.

Ponge personifica la cassetta attraverso i termini, «*soffocazione, senza vanità, malattia, stupito, posa maldestra, simpatici, destino*» esprimendo così il soffio vitale dell'oggetto entro le categorie semantiche umane. Le parole del poeta portano sul piano della descrizione anche elementi del paesaggio che concorrono a significare l'oggetto; ad ogni «*angolo delle strade che portano ai mercati generali*», indicano dove, in quali situazioni è possibile incontrarlo più frequentemente. In questo caso è possibile notare come l'oggetto torni in superficie attraverso le parole che ne determinano il contesto d'uso culturale.

La cassetta, come ricorre nelle parole del poeta «*dura ancora meno, del tutto nuova, posa maldestra, buttato per strada, non serve due volte, destino*», è descritta attraverso l'umile fine a cui si sottopone una volta compiuto il suo ruolo. Ponge con i termini «*buttato per strada, senza ritorno*» sembra comprendere questo inevitabile e rapido consumo dell'oggetto, *sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire troppo a lungo*.

L'oggetto cassetta prende voce nelle parole del poeta nella relazione tra i due generata attraverso l'organo della vista, ma anche dell'udito, riscontrabile nei termini «*rotta, buttato*, che rendono il suono della cassetta che si rompe».

### «La bougie»

«La nuit parfois ravive une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombre.

Sa feuille d'or tient impassible au creux d'une colonnette d'albâtre par un pédoncule très noir. Les papillons miteux l'assaillent de préférence à la lune trop haute, qui vaporise les bois. Mais brûlés aussitôt ou vannés dans la bagarre, tous frémissent aux bords d'une frénésie voisine de la stupeur.

Cependant la bougie, par le vacillement des clartés sur le livre au brusque dégagement des fumées originales encourage le lecteur, - puis s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment».

### «La candela»

«La notte a volte ravviva una pianta singolare il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra.

La sua foglia d'oro si regge impassibile nel cavo di una colonnetta di alabastro, attraverso un peduncolo nerissimo.

Le farfalle povere la assalgono preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una frenesia vicina allo stupore.

Intanto la candela, con il vacillare dei chiarori sul libro nel brusco sprigionarsi dei fumi originari, incoraggia il lettore - poi si inclina sul suo piatto, e affoga nel suo alimento».

*La candela da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, «la <i>candela</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	«La <i>candela</i> » è un oggetto materiale, artefatto umano. Questa materialità deriva dal fatto che il poeta utilizza termini come: <i>la sua foglia d'oro, peduncolo nerissimo</i> ».
Che tipi di oggetti descrive?	«Il poeta descrive una <i>candela: la sua foglia d'oro si regge impassibile nel cavo di una colonnetta di alabastro, attraverso un peduncolo nerissimo</i> ».
Oggetti quotidiani o desueti?	«La <i>candela</i> » è un oggetto desueto. Oggi viene per lo più utilizzato come oggetto per l'arredamento.
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	«La funzione dell'oggetto, descritta dal poeta, mostra come la <i>candela</i> entri in relazione con l'essere umano quando cala il buio e viene a mancare la luce, <i>la notte a volte ravviva una pianta singolare il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra</i> . Spesso la fievole luce prodotta dalla <i>candela</i> accompagna la lettura di un libro, <i>con il vacillare dei chiarori sul libro</i> nel brusco sprigionarsi dei fumi originari, <i>incoraggia il lettore</i> »
L'oggetto è in relazione a chi?	«La <i>candela</i> è descritta rispetto a come si presta a divenire oggetto d'uso per gli esseri umani e alle farfalle che ne vengono attratte: il cui bagliore, scompone <i>le camere ammobiliate</i> in cespugli d'ombra; intanto <i>la candela</i> , con il vacillare dei chiarori <i>sul libro</i> nel brusco sprigionarsi dei fumi originari, <i>incoraggia il lettore</i> - poi si inclina sul <i>suo piatto</i> , e affoga nel suo alimento. <i>Le farfalle</i> povere la assalgono preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una frenesia vicina allo stupore»
Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?	«Il poeta descrivendo la <i>candela</i> , fa riferimento alla <i>notte</i> , elemento del paesaggio che risveglia, <i>ravviva</i> , la <i>candela</i> . È nel buio infatti che la <i>candela</i> svolge la sua funzione. La <i>candela</i> nell'atto di farsi oggetto che illumina, richiama l'attenzione del poeta. Nel verbo <i>scompone</i> vi è tutta la sua volontà, la sua agency. <i>La notte a volte ravviva una pianta singolare il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra</i> . Il poeta descrive anche la struttura in cui si sostiene la <i>candela</i> , si regge impassibile <i>nel cavo di una colonnetta di alabastro</i> ; poi si inclina sul suo <i>piatto</i> . Il poeta segnala anche il richiamo <i>delle farfalle</i> , <i>le farfalle</i> povere la assalgono».
Aggettivi utilizzati dall'autore per	«Il poeta per descrivere la <i>candela</i> utilizza nel poema in prosa alcuni aggettivi:

<p>descrivere l'oggetto</p>	<p>La notte a volte ravviva una pianta <i>singolare</i> il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra.          La sua foglia <i>d'oro</i> si regge <i>impassibile</i> nel cavo di una colonnetta <i>di alabastro</i>, attraverso un peduncolo <i>nerissimo</i>.          Le farfalle povere la assalgono preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una frenesia vicina allo stupore.          Intanto la candela, con il vacillare dei chiarori sul libro nel <i>brusco</i> sprigionarsi dei fumi originari, incoraggia il lettore - poi si inclina sul suo piatto, e affoga nel <i>suo</i> alimento»</p>
<p>La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?</p>	<p>«Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso questi termini che ne delineano la forma:  <i>La sua foglia d'oro si regge impassibile nel cavo di una colonnetta di alabastro, attraverso un peduncolo nerissimo.</i>          Intanto la candela, con il vacillare dei chiarori sul libro nel brusco sprigionarsi dei <i>fumi</i> originari, incoraggia il lettore - poi si inclina <i>sul suo piatto</i>, e affoga nel suo alimento»</p>
<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta utilizza il verbo «<i>affoga</i>» (affogare) e «<i>si inclina</i> per rendere l'immagine della candela che si consuma, che si scioglie. Questo fa pensare alla cera, la consistenza della candela»</p>
<p>Metafore che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta descrive la «<i>candela</i> facendo riferimento a questa metafora»:  <i>«cespugli d'ombra</i>, ovvero quelle figure di ombre che la fiammella della candela proietta nelle stanze,          e al termine: <i>Il suo alimento</i>, riferendosi alla cera della candela che anima il fuoco e che da questo viene consumata».</p>
<p>Personificazioni utilizzate dal poeta</p>	<p>Il poeta descrive l'anima della «candela» attraverso delle personificazioni:          «La notte a volte <i>ravviva</i> una pianta <i>singolare</i> il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra.          La sua foglia d'oro si <i>regge impassibile</i> nel cavo di una colonnetta di alabastro, attraverso un peduncolo <i>nerissimo</i>.          Le farfalle povere la assalgono preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una frenesia vicina allo stupore.          Intanto la candela, con il <i>vacillare</i> dei chiarori sul libro nel brusco sprigionarsi dei fumi originari, incoraggia il lettore - poi si inclina sul suo piatto, e <i>affoga</i> nel suo alimento».</p>

<p>Sostantivi che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza i sostantivi seguenti:</p> <p>«La notte a volte ravviva una <i>pianta singolare</i> il cui <i>bagliore</i> scompone le camere ammobiliate in <i>cespugli d'ombra</i>. La sua <i>foglia d'oro</i> si regge impassibile nel cavo di una <i>colonna</i> di alabastro, attraverso un <i>peduncolo</i> nerissimo; intanto <i>la candela</i>, con il vacillare dei chiarori sul libro nel brusco sprigionarsi dei fumi originari, incoraggia il lettore - poi si inclina sul suo <i>piatto</i>, e affoga nel suo <i>alimento</i>».</p>
<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «la candela» utilizza diversi verbi:</p> <p>«La notte a volte <i>ravviva</i> una <i>pianta singolare</i> il cui <i>bagliore</i> <i>scompone</i> le camere ammobiliate in <i>cespugli d'ombra</i>. La sua <i>foglia d'oro</i> <i>si regge</i> impassibile nel cavo di una <i>colonna</i> di alabastro, attraverso un <i>peduncolo</i> nerissimo. Le farfalle povere <i>la assalgono</i> preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una <i>frenesia</i> vicina allo stupore. Intanto <i>la candela</i>, con il <i>vacillare</i> dei chiarori sul libro nel brusco <i>sprigionarsi</i> dei fumi originari, <i>incoraggia</i> il lettore - poi <i>si inclina</i> sul suo <i>piatto</i>, e <i>affoga</i> nel suo <i>alimento</i>».</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>I verbi che il poeta utilizza per descrivere la «<i>candela</i>» mostrano l'oggetto farsi parte attiva della scena:</p> <p>«<i>scompone, si regge, la assalgono, il vacillare dei chiaroscuri, sprigionarsi dei fumi originari, incoraggia, si inclina e affoga</i>. Il tutto mostra come all'inizio della poesia in prosa, sia l'arrivo della notte a dare la vita alla <i>candela</i>, la notte a volte <i>ravviva</i>, e poi si legge l'oggetto fare il suo decorso, assalito dalle farfalle, fino a spegnersi».</p>
<p>La descrizione rimanda a quale senso?</p>	<p>La descrizione rimanda primariamente al senso della vista, ma anche all'udito, e all'olfatto.</p> <p>«Le farfalle (...) <i>bruciate</i> o sfinite nella battaglia, tutte <i>fremono</i> sull'orlo di una <i>frenesia</i> vicina allo stupore. Intanto <i>la candela</i>, con il <i>vacillare</i> dei chiarori sul libro nel brusco <i>sprigionarsi</i> dei <i>fumi originari</i>»</p>

## **Analisi in prosa**

Francis Ponge descrive l'oggetto «candela» rendendolo protagonista del contesto descritto. La candela era un oggetto di uso quotidiano prima dell'arrivo dell'illuminazione nelle case; oggi a distanza di un centinaio d'anni, la candela è divenuto un oggetto d'arredamento perdendo quasi del tutto la sua funzione utilitaristica per l'essere umano.

Nella prima parte del poema in prosa, l'oggetto si rende visibile soprattutto perché osservato, colto, in relazione all'ambiente circostante, alle «*camere ammobiliate in cespugli d'ombra, ai chiarori*». Il sostantivo «*chiarori*» evidenzia la luce non intensa prodotta dalla candela. La relazione che instaura l'oggetto con l'ambiente avviene nelle prime righe del componimento, nello specifico nel sostantivo «*la notte*» e nel verbo «*ravviva*». Nel verbo «*ravvivare*», la notte diviene elemento necessario per risvegliare l'anima della candela. La notte fa da sfondo al momento in cui l'essere umano necessita di una sorgente di illuminazione e viene richiamato dall'oggetto candela, il quale si presta a svolgere così la sua funzione.

Nel poema in prosa la presenza umana interviene in maniera esplicita verso la fine, nei termini «*il lettore e il libro*», con i quali il poeta descrive il paesaggio entro cui la candela si presta all'essere umano, «*incoraggia il lettore*», la luce necessaria per la lettura di un libro. Nella scelta del verbo «*incoraggia*» si legge una volontà da parte dell'oggetto di cooperare con l'essere umano, quasi si ponesse al suo servizio; in questo modo è particolare come il poeta dimostri rispetto per l'oggetto, caricandolo di sentimenti soggettivi, umani e affettivi insiti nel verbo personificato «*incoraggiare*».

Le parole utilizzate da Ponge per descrivere la candela sono differenti e ne mostrano la sua materialità e forma: «*una pianta singolare, la foglia d'oro, cavo di una colonnetta di alabastro, attraverso un peduncolo nerissimo, si regge impassibile*»; queste ultime rendono l'idea della forza della candela di sostenersi, di sorreggersi con la propria volontà e umiltà anche

se disturbata, assalita, dalle innumerevoli farfalle che vengono richiamate affannosamente dalla sua luce, dal suo *«bagliore, preferendola alla luna troppo alta»*.

L'elemento farfalle che fa parte del contesto nel quale prende forma l'oggetto in questione, diviene un elemento ricorrente con il quale la candela si trova spesso a fare i conti, in una *«battaglia affannosa: «Le farfalle povere la assalgono preferendola alla luna troppo alta, che vaporizza i boschi. Ma subito bruciate o sfinite nella battaglia, tutte fremono sull'orlo di una frenesia vicina allo stupore»*.

Nelle ultime righe il poeta mostra l'oggetto al suo fine vita, reso attraverso il senso semantico del verbo *«vacillare dei chiarori, e del brusco sprigionarsi dei fumi originari»*, fumi che una volta che la candela ha terminato il suo *«alimento»*, sostantivo quest'ultimo che fa riferimento alla cera, sono osservabili quando la candela si spegne per poi inclinarsi sul suo piatto e *«affoga»* (re).

Con i verbi *«inclinarsi e affoga»*, Ponge rende visibile la consistenza molle della candela che riesce ad emergere dalle parole del poeta. Non solo nel descrivere la candela il poeta si è immerso sensorialmente con la vista, ma la scelta di alcune parole dimostra anche l'uso del senso dell'udito e dell'olfatto: *«farfalle bruciate, fremono, fumi originari»*.

### «La cigarette»

«Rendons d'abord l'atmosphère à la fois brumeuse et sèche, échevelée, où la cigarette est toujours posée de travers depuis que continûment elle la crée.

Puis sa personne: une petite torche beaucoup moins lumineuse que parfumée, d'où se détachent et choient selon un rythme à déterminer un nombre calculable de petites masses de cendres.

Sa passion enfin: ce bouton embrasé, desquamant en pellicules argentées, qu'un manchon immédiat formé des plus récentes entoure».

### «La sigaretta»

«Prima di tutto rendiamo l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata, dove la sigaretta è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea.

Poi la sua persona: una piccola torcia molto meno luminosa quanto profumata, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di piccole masse di ceneri.

La sua passione infine: questo bocciolo infuocato, che squama in pellicole argentate, e che un manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda».

*La sigaretta da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, «la sigaretta»
Sono oggetti materiali o immateriali?	«La sigaretta» è un oggetto materiale, artefatto umano. Questa materialità deriva dal fatto che il poeta utilizza termini come:  « <i>posata di traverso, una piccola torcia, da cui si stacca e cade, un numero calcolabile di piccole masse di ceneri, bocciolo infuocato; pellicole argentate; manicotto</i> ».
Che tipi di oggetti descrive?	Il poeta descrive una «sigaretta»:  « <i>una piccola torcia molto meno luminosa quanto profumata, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di piccole masse di ceneri; bocciolo infuocato, che squama in pellicole argentate, e che un manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda</i> ».
Oggetti quotidiani o desueti?	La sigaretta è un oggetto di uso quotidiano.
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	La funzione della sigaretta in questione è quella di divenire oggetto per l'essere umano.
L'oggetto è in relazione a chi?	L'oggetto descritto si mostra in relazione al poeta soprattutto nelle prime frasi del poema in prosa; « <i>rendiamo l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata, dove la sigaretta è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea. In questo passo l'ambiente si è fatto nebbioso perché la sigaretta dopo aver richiamato l'attenzione del poeta, è stata accesa e aspirata per qualche istante</i> ».
Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?	Il poeta per descrivere «la sigaretta» si sofferma sull'atmosfera « <i>insieme nebbiosa e secca, scapigliata</i> ».
Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto	Il poeta per descrivere «la sigaretta» si serve di questi aggettivi.  «Prima di tutto rendiamo l'atmosfera insieme <i>nebbiosa e secca, scapigliata</i> , dove la sigaretta è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea».

	<p>«Poi la <i>sua</i> persona: una <i>piccola</i> torcia <i>molto meno luminosa quanto profumata</i>, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di <i>piccole</i> masse di ceneri».</p> <p>«La <i>sua</i> passione infine: questo bocciolo <i>infuocato</i>, che squama in pellicole <i>argentate</i>, e che un manicotto formato dalle più <i>recenti</i> immediatamente circonda»</p>
La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?	<p>Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso questi termini che ne delineano la forma:</p> <p>«una <i>piccola</i> torcia <i>molto meno luminosa quanto profumata</i>, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di <i>piccole</i> masse di ceneri;  <i>bocciolo infuocato</i>, che squama <i>in pellicole argentate</i>, e che un <i>manicotto formato dalle più recenti</i> immediatamente circonda».</p>
La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?	<p>Il poeta per descrivere la consistenza dell'oggetto passa attraverso questi termini:</p> <p>«Prima di tutto rendiamo l'atmosfera insieme <i>nebbiosa e secca, scapigliata</i>, dove la sigaretta è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea.</p> <p>Poi la sua persona: una <i>piccola</i> torcia <i>molto meno luminosa quanto profumata</i>, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di <i>piccole</i> masse di ceneri.  La sua passione infine: questo <i>bocciolo infuocato</i>, che squama in <i>pellicole argentate</i>, e che un manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda».</p>
Metafore che descrivono l'oggetto	<p>Il poeta descrive la sigaretta attraverso queste metafore:</p> <p>«<i>l'atmosfera (...) scapigliata</i>; una <i>piccola torcia</i>; questo <i>bocciolo infuocato</i>; che <i>squama in pellicole argentate</i>».</p>
Personificazioni utilizzate dal poeta	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza queste personificazioni.</p> <p>«La sua <i>persona</i>;  La sua <i>passione</i> infine: questo <i>bocciolo infuocato</i>, che <i>squama in pellicole argentate</i>».</p>
Sostantivi che descrivono l'oggetto	<p>Il poeta descrive l'oggetto attraverso l'uso dei seguenti sostantivi:</p> <p>«Prima di tutto rendiamo <i>l'atmosfera</i> insieme <i>nebbiosa e secca, scapigliata</i>, dove <i>la sigaretta</i> è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea. Poi la sua <i>persona</i>: una <i>piccola torcia</i> molto</p>

	meno luminosa quanto profumata, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di piccole <i>masse di ceneri</i> . La sua passione infine: questo <i>bocciolo</i> infuocato, che <i>squama</i> in <i>pellicole</i> argentate, e che un <i>manicotto</i> formato dalle più recenti immediatamente circonda».
Parole polisemiche che descrivono l'oggetto	Il poeta utilizza diversi termini polisemici: « <i>pellicole</i> »
Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto	Il poeta utilizza i seguenti verbi per descrivere l'oggetto:  «Prima di tutto <i>rendiamo</i> l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata, dove la sigaretta è <i>sempre posata</i> di traverso, da quando continuamente la crea.  Poi la sua persona: una piccola torcia molto meno luminosa quanto profumata, da cui <i>si stacca e cade</i> , secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di piccole masse di ceneri.  La sua passione infine: questo bocciolo infuocato, che <i>squama</i> in pellicole argentate, e che un manicotto <i>formato</i> dalle più recenti immediatamente <i>circonda</i> ».
In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?	I verbi che il poeta utilizza per descrivere «la sigaretta mostrano come sia quest'ultima a farsi oggetto per l'uomo. Poi la sigaretta mostra la sua volontà di farsi altro <i>stacca e cade, squama</i> »
La descrizione rimanda a quale senso?	La descrizione rimanda al senso della vista, ma anche dell'udito, e dell'olfatto:  «Prima di tutto <i>rendiamo l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata</i> , dove la sigaretta è <i>sempre posata di traverso</i> , da quando continuamente <i>la crea</i> . Poi la sua persona: una piccola torcia <i>molto meno luminosa quanto profumata</i> , da cui <i>si stacca e cade</i> , secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di <i>piccole masse di ceneri</i> . La sua passione infine: questo <i>bocciolo infuocato</i> , che <i>squama in pellicole argentate</i> , e che un <i>manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda</i> ».

## Analisi in prosa

Il poeta riesce, attraverso lo spessore del significato delle parole, a rendere la viva vita della sigaretta. Quest'ultima, oggetto artefatto umano, materiale e quotidiano è descritta densamente dal poeta in relazione alla presenza umana riscontrabile dalle prime righe del componimento: *«Prima di tutto rendiamo l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata, dove la sigaretta è sempre posata di traverso da quando continuamente la crea»*.

Il verbo *«rendiamo»* presuppone più di un solo elemento nella scena, in questo caso la sigaretta che richiama l'attenzione del poeta, e il poeta che la accende. Anche il verbo *«posata di traverso»*, sottolinea il modo in cui sigaretta e uomo entrano in relazione. I fumi creano *«un'atmosfera insieme nebbiosa, secca, scapigliata»*. Quest'ultima metafora rende l'immagine di un'atmosfera scomposta, in confusione, non nitida, ed è quello che disegnano i fumi della sigaretta. L'avverbio *«da quando continuamente»* è posto ad indicare la durata, un arco di tempo lungo il quale l'oggetto sigaretta continua ad agire, quel verbo *«la crea»* rende l'oggetto dotato di una propria volontà, una certa agency.

Nelle righe successive il poeta utilizza l'aggettivo possessivo *«sua, sua persona»* ad indicare l'autonomia dell'oggetto sigaretta, la sua singolarità, umanizzandolo con il sostantivo *«persona»*. Il poeta descrive la forma della sigaretta paragonandola ad una *«piccola torcia, molto meno luminosa quanto profumata»*. Negli aggettivi *«piccola, molto meno luminosa quanto profumata»*, il poeta cerca lo spessore semantico per rendere l'immagine dell'oggetto, evidenziando il fatto che sia di piccole dimensioni, che produce luce fiavole e che non profumi.

Dal pronome relativo *«da cui si stacca e cade»*, il poeta evidenzia il fatto che qualcosa lascia la sua forma originaria per trasformarsi in altro, *«un numero calcolabile di piccole masse di ceneri»*. Questo cambiamento avviene *«secondo un ritmo da determinare»*.

Nella parola «*ritmo*» si coglie la successione cadenzata entro cui la sigaretta si consuma riducendo le ultime parti in cenere. Nelle ultime righe del componimento, Ponge torna a umanizzare la sigaretta, di nuovo «*la sua passione*», ad indicare come il poeta si ponga con rispetto di fronte all'oggetto e non lo renda mero oggetto inerme: «*Questo bocciolo infuocato, che squama in pellicole argentate, e che un manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda*». In queste ultime righe il poeta utilizza la metafora del «*bocciolo infuocato*, fiore non ancora schiuso, che bruciante, consuma, *squama*, ciò che rimane della sigaretta, che cambia forma e diviene cenere, *pellicole argentate*».

Nel verbo «*squama*» il poeta fa riferimento semanticamente all'immagine della pelle di alcuni rettili o pesci che si avvicina alla resa visuale della sigaretta che volge in cenere. Il sostantivo «*manicotto*» e il verbo *circonda* rendono, poi, visibile la forma finale di quello che ancora rimane dell'oggetto descritto prima di ridursi completamente in cenere».

Il poeta nel comprendere e descrivere «la sigaretta, si immerge con quasi tutti i sensi, dalla vista, all'udito, dal tatto, all'olfatto. Con gli aggettivi «*nebbiosa, secca*, il poeta evoca, attraverso l'olfatto, l'odore del fumo della sigaretta, così anche dall'aggettivo *molto meno luminosa quanto profumata*, si evince che il poeta si è immerso con tutto il corpo nel rapporto con l'oggetto». Il tatto è compreso nel verbo «*posata*, l'udito è evocato nei termini «*bocciolo infuocato*». Con l'utilizzo di questi ultimi termini sembra infatti di sentire la brace della sigaretta consumarsi.

### «L'huître»

«L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir: il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles: c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger: sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les deux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords. Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner».

### «L'ostrica»

«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso. Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.

All'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare: sotto un firmamento (propriamente parlando) di madreperla, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto, per non formare più che una pozzanghera, un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastro.

Talvolta, raramente, una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento».

*Pioggia da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

<p>Quanti oggetti descrive il poeta?</p>	<p>Il poeta descrive un solo oggetto, «l'ostrica»</p>
<p>Sono oggetti materiali o immateriali?</p>	<p>«L'ostrica è un oggetto materiale, naturale. Questa materialità deriva dal fatto che il poeta utilizza termini come»:</p> <p><i>«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso. Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</i></p> <p><i>All'interno si trova; un sacchetto vischioso e verdastrò che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastrò. Talvolta, raramente, una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento».</i></p>
<p>Che tipi di oggetti descrive?</p>	<p>Il poeta descrive «un'ostrica»:</p> <p><i>«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso; all'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare: sotto un firmamento (propriamente parlando) di madreperla, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto, per non formare più che una pozzanghera, un sacchetto vischioso e verdastrò che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastrò.</i></p> <p><i>Talvolta, raramente, una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento».</i></p>
<p>Oggetti quotidiani o desueti?</p>	<p>«L'ostrica è un oggetto pregiato, solitamente servito nei ristoranti»</p>
<p>Qual è la funzione dell'oggetto descritta dal poeta?</p>	<p>Il poeta per descrivere «l'ostrica», si sofferma sul modo in cui l'oggetto si oppone a diventare alimento e ornamento per l'essere umano. Nella sua essenza e forma estetica, infatti, l'ostrica cattura l'attenzione del poeta come alimento e come ornamento.</p> <p><i>«Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni; all'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare; talvolta, raramente, una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento».</i></p>

<p>L'oggetto è in relazione a chi?</p>	<p>Il poeta per descrivere «<i>l'ostrica</i>», si sofferma sull'oggetto in sé ma anche al modo in cui si oppone a diventare alimento per l'essere umano</p> <p>«<i>L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso. Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</i></p> <p><i>All'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare: sotto un firmamento (propriamente parlando) di madreperla, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto, per non formare più che una pozzanghera, un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastro.</i></p> <p>Talvolta, raramente, una formula imperla la gola madreperlata: <i>e di essa si fa subito ornamento</i>»</p>
<p>Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?</p>	<p>Il poeta per descrivere «<i>l'ostrica</i>» descrive anche una serie di elementi che le fanno da contorno»:</p> <p>«<i>tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni</i>».</p>
<p>Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere l'ostrica utilizza diversi aggettivi:</p> <p>«<i>Della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso; usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</i></p> <p><i>All'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare; un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastro</i>».</p>
<p>La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso questi termini che ne delineano la forma:</p> <p>«<i>L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso. Eppure si può aprire; i colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</i></p> <p><i>All'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare: sotto un firmamento (propriamente parlando) di madreperla, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto, per non formare più che una pozzanghera,</i></p>

	<p><i>un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastro.</i></p> <p>Talvolta, raramente, <i>una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento</i>».</p>
La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?	<p>Il poeta per descrivere «l'ostrica passa attraverso questi termini che ne delineano la consistenza»:</p> <p>«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza <i>più ruvida</i>, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. <i>È un mondo testardamente chiuso</i>; All'interno si trova tutto un mondo, da bere e da mangiare: sotto un firmamento (propriamente parlando) di <i>madreperla</i>, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto, per non formare più che <i>una pozzanghera, un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce</i> all'odore e alla vista, frangiato sui bordi da un merletto nerastro».</p>
Metafore che descrivono l'oggetto	<p>Il poeta descrive «l'ostrica attraverso queste metafore»:</p> <p>«<i>È un mondo testardamente chiuso; all'interno si trova tutto un mondo</i>, da bere e da mangiare: <i>sotto un firmamento</i> (propriamente parlando) di <i>madreperla</i>, <i>i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto</i>; talvolta, raramente, <i>una formula imperla la gola madreperlata</i>»</p>
Personificazioni utilizzate dal poeta	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza queste personificazioni:</p> <p>«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, ha <i>un'apparenza più ruvida</i>, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo <i>testardamente chiuso</i>. Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco, far diversi tentativi. Le dita <i>curiose</i> si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</p> <p>All'interno si trova tutto <i>un mondo, da bere e da mangiare</i>: sotto un firmamento (propriamente parlando) di <i>madreperla</i>, i cieli di sopra si <i>accasciano</i> sui cieli di sotto, per non formare più che <i>una pozzanghera</i>; Talvolta, raramente, <i>una formula imperla la gola madreperlata: e di essa si fa subito ornamento</i>».</p>
Ossimoro utilizzato dal poeta	<p>Il poeta descrive l'oggetto «ostrica» utilizzando il seguente ossimoro: «<i>brillantemente biancastro</i>»</p>
Sostantivi che descrivono l'oggetto	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza i seguenti sostantivi:</p> <p>«<i>L'ostrica</i>, della grandezza di un <i>ciottolo</i> medio; le dita <i>curiose</i> si tagliano, le unghie si rompono: è un lavoro grossolano. I colpi che le si danno ne segnano <i>l'involucro con cerchi bianchi</i>, con sorte di aloni.</p>

	<p>All'interno si trova tutto un <i>mondo</i>, da bere e da mangiare: sotto un <i>firmamento</i> (propriamente parlando) di madreperla, i <i>cieli</i> di sopra si accasciano sui <i>cieli</i> di sotto, per non formare più che una <i>pozzanghera</i>, un <i>sacchetto</i> vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista, frangiato sui <i>bordi</i> da un <i>merletto</i> nerastro.</p> <p>Talvolta, raramente, una formula imperla la <i>gola madreperlata</i>: e di essa si fa subito ornamento»</p>
Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto si serve dei seguenti verbi:</p> <p>«L'ostrica, della grandezza di un ciottolo medio, <i>ha un'apparenza</i> più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro. È un mondo testardamente chiuso. Eppure <i>si può aprire</i>: occorre per questo <i>tenerla</i> nel cavo di un canovaccio, <i>usare un coltello</i> intaccato e poco franco, <i>far diversi tentativi</i>. Le dita curiose <i>si tagliano</i>, le unghie <i>si rompono</i>: è un lavoro grossolano. <i>I colpi che le si danno</i> ne segnano l'involucro con cerchi bianchi, con sorte di aloni.</p> <p><i>All'interno si trova</i> tutto un mondo, da <i>bere e da mangiare</i>: sotto un <i>firmamento</i> (propriamente parlando) di madreperla, i <i>cieli</i> di sopra si <i>accasciano</i> sui <i>cieli</i> di sotto, per <i>non formare più che una pozzanghera</i>, un <i>sacchetto</i> vischioso e verdastro che <i>fluisce e rifluisce</i> all'odore e alla vista, <i>frangiato</i> sui <i>bordi</i> da un <i>merletto</i> nerastro.</p> <p>Talvolta, raramente, una formula <i>imperla</i> la <i>gola madreperlata</i>: e di essa <i>si fa subito ornamento</i>».</p>
In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?	<p>I verbi che il poeta utilizza per descrivere «l'ostrica mostrano l'oggetto nella sua interezza e poi in relazione al suo opporsi a divenire alimento per l'essere umano».</p> <p>«Si può aprire, occorre tenerla nel cavo di un canovaccio, occorre usare un coltello, <i>le dita si tagliano, le unghie si rompono, i colpi che le si danno</i>. Per poi descrivere ciò che si trova al suo interno, che <i>si può bere e mangiare</i>. Il verbo <i>accasciano</i> mostra come l'ostrica chiusa in se stessa, formi il mollusco e talvolta la perla, <i>una formula imperla la gola madreperlata</i>»</p>
La descrizione rimanda a quale senso?	<p>La descrizione rimanda al senso della vista, dell'udito, ma anche al senso dell'olfatto:</p> <p>«<i>I colpi che le si danno; un sacchetto vischioso e verdastro che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista</i>»</p>

## **Analisi in prosa**

Il poeta offre una descrizione densa dell'ostrica evidenziando, nella narrazione, il rapporto di questo oggetto materiale, naturale, con l'essere umano. Nelle prime righe del componimento Ponge comincia fin da subito a delineare la forma dell'oggetto così come gli appare: «*della grandezza di un ciottolo medio, ha un'apparenza più ruvida, un colore meno uniforme, brillantemente biancastro*». In questo anticipo di descrizione si nota come il poeta narri l'oggetto con la vista e con il tatto, constatazione riscontrabile dall'utilizzo dei termini «*ha un'apparenza ruvida*» che ne sottolineano l'aspetto esteriore.

In questa prima parte l'ostrica nella sua forma estetica risveglia nel poeta il desiderio di potersene servire come «alimento» e successivamente come «ornamento». La metafora che segue, «*è un mondo testardamente chiuso*», mostra come il poeta attraverso una descrizione densa, rappresenti l'oggetto ostrica nella sua volontà di agire, cioè di difendersi. Nelle righe che seguono, Ponge pone l'ostrica in rapporto con l'essere umano entro una relazione che vede quest'ultimo andare contro la volontà dell'oggetto: «*Eppure si può aprire: occorre per questo tenerla nel cavo di un canovaccio, usare un coltello intaccato e poco franco*».

In questa operazione l'oggetto ostrica subisce un cambiamento: l'uomo con l'utilizzo di elementi che concorrono a descrivere il paesaggio «*un canovaccio e il coltello intaccato e poco franco*» agisce sull'ostrica, aprendola. Nelle parole «*far diversi tentativi*», Ponge evidenzia l'agency dell'uomo verso l'oggetto, indicando non solo la tenacia dell'ostrica a non voler essere disturbata, ma anche la durezza della sua consistenza.

Il verbo «*si può aprire*» mette in risalto il fatto che vi sia qualcosa all'interno, che la forma esterna dell'oggetto non è tutto ciò che rappresenta l'oggetto in sé». Nel processo di apertura dell'ostrica, «*lavoro grossolano*», l'uomo maneggia la superficie dell'oggetto, «*le dita curiose si tagliano, le unghie si rompono*». I verbi «*si tagliano, si rompono*», rendono viva l'immagine

della consistenza esterna tagliente dell'oggetto». L'aggettivo «*curiose* mostra la necessità dell'uomo di aprire l'oggetto attraverso *colpi* che ne modificano l'aspetto esterno, *cerchi bianchi con sorte di aloni*».

Nei passi successivi del poema in prosa, il poeta svela la parte interna dell'ostrica, l'alimento: «*un mondo, da bere e da mangiare*. La parte interna è descritta attraverso l'artificio linguistico della metafora: *sotto un firmamento di madreperla, i cieli di sopra si accasciano sui cieli di sotto*. Il firmamento con i suoi molteplici colori è un'immagine che ben si avvicina a rendere l'interno dell'ostrica divisa in due parti, *o cieli*, una sopra e una sotto che *si accasciano*; personificazione quest'ultima che offre l'idea di qualcosa che si chiude»

L'interno si manifesta con le metafore della «*pozzanghera, del sacchetto vischioso e verdastrò, frangiato sui bordi da un merletto nerastro* che descrivono la consistenza, la forma del mollusco». Anche i verbi «*fluisce e rifluisce*» semanticamente si rifanno alla consistenza di qualcosa di liquido, che scorre. Ponge termina il poema in prosa attraverso i termini «*una formula imperla la gola madreperlata*, utilizzando il sostantivo *la gola* che esprime, insieme alle altre personificazioni, l'universo di riferimento del poeta. Con il sostantivo *una formula* e il verbo *imperla*, si evince un processo, una volontà da parte dell'ostrica di dare forma a una perla».

L'ostrica descritta dal poeta rimanda al senso della vista principalmente, ma anche all'udito reso con l'utilizzo dei termini «*i colpi che le si danno* e al senso dell'olfatto, un sacchetto *un sacchetto vischioso e verdastrò che fluisce e rifluisce all'odore e alla vista*».

### «Les plaisirs de la porte»

«Les rois ne touchent pas aux portes.

Ils ne connaissent pas ce bonheur: pousser devant soi avec douceur ou rudesse l'un de ces grands panneaux familiers, se retourner vers lui pour le remettre en place, - tenir dans ses bras une porte.

...Le bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce; ce corps à corps rapide par lequel un instant la marche retenue, l'œil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement.

D'une main amicale il la retient encore, avant de la repousser décidément et s'encloue, - ce dont le déclic du ressort puissant mais bien huilé agréablement l'assure».

### «I piaceri della porta»

«I re non toccano le porte.

Non conoscono questa felicità: spingere davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei grandi pannelli familiari, voltarsi verso di esso per rimmetterlo a posto, - tenere fra le braccia una porta.

... La felicità di impugnare al ventre, per il suo nodo di porcellana, uno di quegli alti ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo rapido con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.

Con mano amichevole la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di rinchiudersi - cosa di cui lo scatto della molla potente ma ben oliata lo assicura piacevolmente».

*I piaceri della porta* da *Il partito preso delle cose*, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	Il poeta descrive un solo oggetto, « <i>la porta</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	<p>«<i>La porta</i>» è un oggetto materiale, artefatto umano. Questa materialità deriva dal fatto che il poeta utilizza sostantivi e verbi come:</p> <p>«<i>I re non toccano le porte</i>».</p> <p>«Non conosco questa felicità: <i>spingere</i> davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei <i>grandi pannelli familiari</i>, voltarsi verso di esso per <i>rimmetterlo a posto</i>, - <i>tenere fra le braccia una porta</i>.</p> <p>... La felicità di <i>impugnare</i> al ventre, per <i>il suo nodo di porcellana</i>, uno di quegli alti ostacoli di una stanza; quel <i>corpo a corpo</i> rapido con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano amichevole la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di <i>rinchiudersi</i> - cosa di cui <i>lo scatto della molla</i> potente ma ben oliata <i>lo assicura piacevolmente</i>».</p>
Che tipi di oggetti descrive?	<p>Il poeta descrive una «<i>porta</i>»</p> <p>«<i>I re non toccano le porte</i>».</p> <p>«Non conosco questa felicità: <i>spingere</i> davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei <i>grandi pannelli familiari</i>, voltarsi verso di esso per rimmetterlo a posto, - <i>tenere fra le braccia una porta</i>.</p> <p>... La felicità di <i>impugnare</i> al ventre, per <i>il suo nodo di porcellana</i>, uno di quegli <i>alti ostacoli di una stanza</i>; quel <i>corpo a corpo</i> rapido con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano amichevole <i>la trattiene</i> ancora, prima di <i>respingerla</i> decisamente e di <i>rinchiudersi</i> - cosa di cui lo scatto della <i>molla potente</i> ma ben <i>oliata</i> lo assicura piacevolmente».</p>
Oggetti quotidiani o desueti?	«La porta è un oggetto di uso quotidiano».
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	«La funzione della porta è quella di farsi oggetto che permette l'accesso da un luogo a un altro <i>si accomoda al suo nuovo appartamento</i> ».

L'oggetto è in relazione a chi?	«L'oggetto descritto dal poeta si mostra in relazione alla funzione che svolge per l'essere umano, vale a dire oggetto che permette l'accesso a un luogo. La narrazione dell'oggetto prende forma nel corpo a corpo con l'essere umano».
Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?	«Il poeta per descrivere <i>le porte</i> », si sofferma su alcuni elementi del paesaggio: nella prima parte sottolinea il rapporto tra oggetto e uomo, « <i>I re non toccano le porte</i> , nei passi successivi intervengono nella narrazione dell'oggetto anche <i>le braccia</i> con cui l'uomo intrattiene la relazione con l'oggetto, <i>tenere fra le braccia una porta. Il nodo di porcellana, l'appartamento, la mano, lo scatto della molla ben oliata</i> sono ulteriori elementi che concorrono alla descrizione della porta».
Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto	<p>«Il poeta per descrivere la porta si serve di questi aggettivi.</p> <p>«<i>I re non toccano le porte</i>».</p> <p>«Non conosco questa felicità: spingere davanti a sé con dolcezza o bruscamente <i>uno</i> di quei <i>grandi pannelli familiari</i>, voltarsi verso di esso per rimetterlo a posto, - tenere fra le braccia una porta.</p> <p>... La felicità di impugnare al ventre, per il suo nodo di <i>porcellana</i>, uno di quegli <i>alti</i> ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo <i>rapido</i> con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo <i>intero</i> si accomoda al suo <i>nuovo</i> appartamento.</p> <p>Con mano <i>amichevole</i> la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di rinchiudersi - cosa di cui lo scatto della molla <i>potente</i> ma <i>ben oliata</i> lo assicura piacevolmente»</p>
La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?	<p>«Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso questi termini che ne delineano la forma:</p> <p>«<i>I re non toccano le porte</i>».</p> <p>«Non conosco questa felicità: <i>spingere</i> davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei <i>grandi pannelli familiari</i>, voltarsi verso di esso per rimetterlo a posto, - <i>tenere fra le braccia</i> una porta.</p> <p>... La felicità di impugnare al ventre, per il suo <i>nodo di porcellana</i>, uno di quegli <i>alti</i> ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo <i>rapido</i> con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo <i>intero</i> si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano <i>amichevole</i> la trattiene ancora, prima di <i>respingerla</i> decisamente e di <i>rinchiudersi</i> - cosa di cui lo scatto della <i>molla</i> potente ma <i>ben oliata</i> lo assicura piacevolmente»</p>

<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>«Il poeta per descrivere la consistenza dell'oggetto passa attraverso questi termini:</p> <p>«I re non toccano le porte».</p> <p>«Non conoscono questa felicità: spingere davanti a sé con <i>dolcezza o bruscamente</i> uno di quei grandi pannelli familiari, voltarsi verso di esso per rimetterlo a posto, - tenere fra le braccia una porta.</p> <p>... La felicità di impugnare al ventre, per il suo nodo di <i>porcellana</i>, uno di quegli alti ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo rapido con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano amichevole la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di rinchiudersi - cosa di cui lo scatto della molla <i>potente</i> ma ben <i>oliata</i> lo assicura piacevolmente»</p>
<p>Metafore che descrivono l'oggetto</p>	<p>«Il poeta descrive <i>la porta</i> attraverso queste metafore:</p> <p><i>impugnare al ventre</i>»</p>
<p>Personificazioni utilizzate dal poeta</p>	<p>«Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza queste personificazioni:</p> <p><i>pannelli familiari, impugnare al ventre, per il suo nodo di porcellana, uno di quegli alti ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo rapido</i>»</p>
<p>Sostantivi che descrivono l'oggetto</p>	<p>«Il poeta descrive l'oggetto attraverso l'uso dei seguenti sostantivi:</p> <p>«I re non toccano <i>le porte</i>».</p> <p>«Non conoscono questa felicità: spingere davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei grandi <i>pannelli</i> familiari, voltarsi verso di esso per rimetterlo a posto, - tenere fra le braccia <i>una porta</i>.</p> <p>... La felicità di impugnare al <i>ventre</i>, per il suo <i>nodo</i> di porcellana, uno di quegli alti <i>ostacoli</i> di una stanza; quel corpo a corpo rapido con il quale per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano amichevole la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di rinchiudersi - cosa di cui lo <i>scatto</i> della <i>molla</i> potente ma ben oliata lo assicura piacevolmente»</p>
<p>Parole polisemiche che descrivono l'oggetto</p>	<p>«Il poeta utilizza diversi termini polisemici:</p> <p><i>braccia, porta, nodo</i>»</p>

<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>«Il poeta utilizza i seguenti verbi per descrivere l'oggetto:</p> <p>«I re non <i>toccano</i> le porte».</p> <p>«Non conoscono questa felicità: <i>spingere</i> davanti a sé con dolcezza o bruscamente uno di quei grandi pannelli familiari, <i>voltarsi</i> verso di esso per <i>rimmetterlo</i> a posto, - <i>tenere</i> fra le braccia una porta.</p> <p>... La felicità di <i>impugnare</i> al ventre, per il suo nodo di porcellana, uno di quegli alti ostacoli di una stanza; quel corpo a corpo rapido con il quale per un istante <i>trattenuto</i> il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento.</p> <p>Con mano amichevole la <i>trattiene</i> ancora, prima di <i>respingerla</i> decisamente e di <i>rinchiudersi</i> - cosa di cui lo scatto della molla potente ma ben oliata lo <i>assicura piacevolmente</i>»</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>«I verbi che il poeta utilizza per descrivere l'oggetto mostrano come la porta scelga di farsi oggetto in relazione al corpo a corpo con il poeta. Il verbo finale <i>lo assicura piacevolmente</i> dimostra la volontà dell'oggetto di farsi porta, di svolgere la sua funzione di oggetto che permette l'accesso da uno spazio a un altro».</p>
<p>La descrizione rimanda a quale senso?</p>	<p>«La descrizione rimanda al senso della vista, del tatto <i>non toccano</i> le porte, <i>spingere</i> davanti a sé con dolcezza o bruscamente, per <i>rimmetterlo</i> a posto, <i>tenere fra le braccia</i> una porta. ... La felicità di <i>impugnare</i> al ventre, <i>quel corpo a corpo</i> rapido, <i>oliata</i>. Con <i>mano amichevole</i> la <i>trattiene</i> ancora, prima di <i>respingerla</i> decisamente e di <i>rinchiudersi</i>, e dell'udito, cosa di cui <i>lo scatto della molla</i> potente ma ben oliata lo <i>assicura piacevolmente</i>».</p>

### Analisi in prosa

Nella poesia in prosa la porta viene descritta da Ponge attraverso una descrizione densa che ne rivela il suo essere e la sua funzione. La porta quale oggetto materiale, artefatto umano e di uso quotidiano, si fa *oggetto* in relazione al corpo a corpo instaurato con il poeta e in generale con l'essere umano.

Già dalle prime righe del componimento il poeta introduce questo legame con la frase «*I re non toccano le porte. Non conoscono questa felicità*». Qui non solo troviamo l'utilizzo del verbo «*toccano*» per segnalare questo contatto tra corpi, ma viene espresso un sentimento dal

poeta, nel sostantivo «*felicità*, come conseguenza dell'incontro con l'oggetto designato». Nei passi successivi, i verbi «*spingere davanti a sé con dolcezza o bruscamente, voltarsi verso di esso per rimmetterlo a posto, tenere fra le braccia una porta*, mettono nuovamente in evidenza il modo in cui oggetto ed essere umano si relazionano, *con dolcezza o bruscamente*».

Sempre in questi verbi si nota un anticipo della forma e della consistenza della porta; «il fatto che si possa spingere, che si possa rimettere a posto e tenere fra le braccia mostrano che la porta è un oggetto mobile», non di dimensioni eccessive ma neanche troppo piccole. Nel sostantivo «*pannelli* e negli aggettivi *grandi* e *familiari* il poeta rende più chiara la forma della porta, entro un termine, «*familiari*, che ne esplicita il legame confidenziale».

Nei passi «*La felicità di impugnare al ventre, per il suo nodo di porcellana*, il poeta esprime attraverso il sostantivo *ventre*, il rapporto tra corpo del poeta e corpo dell'oggetto, personificandolo».

La porta descritta nei termini «*uno di quegli ostacoli di una stanza*, viene narrata entro un paesaggio umano che ne delinea l'esistenza: *la stanza, il nodo di porcellana, l'appartamento, lo scatto della molla potete ma ben oliata*».

Nelle righe seguenti della poesia in prosa il poeta descrive il momento in cui avviene «*il corpo a corpo rapido tra poeta a oggetto, per un istante trattenuto il passo, l'occhio si apre e il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento, con mano amichevole lo trattiene ancora prima di respingerla e di rinchiudersi*».

Il poeta entra in relazione con la porta attraverso il senso della vista, «*l'occhio si apre*, del tatto, *mano amichevole, lo scatto della molla potente ma ben oliata*, del corpo in generale, *trattenuto il passo, il corpo intero si accomoda* e anche dell'udito, *lo scatto della molla potente ma ben oliata*».

Nel passo «*con mano amichevole la trattiene ancora, prima di respingerla decisamente e di rinchiudersi*», Ponge narra una serie di azioni che prendono vita nel momento in cui l'oggetto sceglie di farsi oggetto. Questa volontà di divenire oggetto, ovvero strumento che permette l'accesso all'uomo da uno spazio a un altro, si evidenzia nel verbo «*lo assicura piacevolmente*». È qui infatti che l'oggetto si dimostra essere dotato di una propria agency, della volontà di farsi porta».

### «Le feu»

«Le feu fait un classement: d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...  
(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...  
Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons»

### «Il fuoco»

«Il fuoco classifica: all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso...  
(Solo all'andatura degli animali si può paragonare quella del fuoco: deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede)...  
Poi, mentre le masse metodicamente contaminate crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano in un'unica ribalta di farfalle»

*Il fuoco da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

Quanti oggetti descrive il poeta?	«Il poeta descrive un solo oggetto, <i>il fuoco</i> »
Sono oggetti materiali o immateriali?	« <i>Il fuoco</i> è un oggetto naturale, materiale.  <i>tutte le fiamme vanno</i> in qualche senso...; solo all' <i>andatura</i> degli animali si può paragonare quella del fuoco; <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina</i> come un'ameba e come una giraffa insieme, <i>balza con il collo, striscia</i> con il piede...; le masse metodicamente <i>contaminate</i> crollano; <i>i gas sprigionati</i> »
Che tipi di oggetti descrive?	Il poeta descrive « <i>il fuoco</i> » :  « <i>Il fuoco classifica: all'inizio tutte le fiamme vanno</i> in qualche senso... (Solo all' <i>andatura</i> degli animali si può paragonare quella del fuoco: <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina</i> come un'ameba e come una giraffa insieme, <i>balza con il collo, striscia</i> con il piede)... Poi, mentre le masse metodicamente contaminate crollano, <i>i gas sprigionati</i> mutano mano a mano in un' <i>unica ribalta di farfalle</i> »
Oggetti quotidiani o desueti?	«Il fuoco è un oggetto di uso <i>quotidiano</i> »
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	«Il fuoco» è descritto dal poeta nel suo farsi, nell'atto di bruciare:  « <i>Il fuoco classifica: all'inizio tutte le fiamme vanno</i> in qualche senso... (Solo all' <i>andatura</i> degli animali si può paragonare quella del fuoco: <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina</i> come un'ameba e come una giraffa insieme, <i>balza con il collo, striscia</i> con il piede)... Poi, mentre <i>le masse metodicamente contaminate</i> crollano, <i>i gas sprigionati</i> mutano mano a mano in un' <i>unica ribalta di farfalle</i> »
L'oggetto è in relazione a chi?	«Il fuoco descritto dal poeta è in relazione al suo alimento, <i>alle masse metodicamente contaminate</i> crollano, <i>i gas sprigionati</i> mutano mano a mano in un' <i>unica ribalta di farfalle</i> »

<p>Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?</p>	<p>«Il poeta attorno all'oggetto narra le <i>masse</i> che sono alimento per il fuoco i cui <i>gas sprigionati mutano mano a mano in un'unica ribalta di farfalle</i>. Su queste masse il fuoco si muove e prende vita:</p> <p><i>Il fuoco classifica: all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso... (Solo all'andatura degli animali si può paragonare quella del fuoco: deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede)...»</i></p>
<p>Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «il fuoco» utilizza diversi aggettivi:</p> <p>«Il fuoco classifica: all'inizio <i>tutte</i> le fiamme vanno in <i>qualche</i> senso...; Poi, mentre le masse metodicamente <i>contaminate</i> crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano in un <i>'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
<p>La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?</p>	<p>Parlare di forma dell'oggetto «fuoco» risulta alquanto difficile, ma il poeta attraverso l'artificio linguistico riesce a darne una parvenza:</p> <p>«Il fuoco classifica: all'inizio <i>tutte le fiamme vanno in qualche senso... (Solo all'andatura degli animali si può paragonare quella del fuoco: deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede)...</i> Poi, mentre <i>le masse metodicamente contaminate crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta per descrivere «il fuoco» passa attraverso questi termini che ne delineano la consistenza:</p> <p>«Il fuoco classifica: all'inizio <i>tutte le fiamme vanno in qualche senso... (Solo all'andatura degli animali si può paragonare quella del fuoco: deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede)...</i> Poi, mentre <i>le masse metodicamente contaminate crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
<p>Metafore che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta descrive «il fuoco» attraverso queste metafore:</p>

	<p>«<i>Il fuoco classifica</i>: all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso; deve lasciare un posto per occuparne un altro; <i>balza con il collo, striscia con il piede</i>); Poi, mentre le masse metodicamente contaminate crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano <i>in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
Similitudini utilizzate dal poeta	<p>Il poeta per descrivere «il fuoco» utilizza queste similitudini:</p> <p>«<i>cammina come un'ameba e come una giraffa insieme</i>»</p>
Personificazioni utilizzate dal poeta	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza queste personificazioni:</p> <p>«<i>Il fuoco classifica</i> all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso... (Solo all'<i>andatura</i> degli animali si può paragonare quella del fuoco: <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede</i>)... Poi, mentre le masse metodicamente <i>contaminate</i> crollano, i gas sprigionati mutano mano a mano <i>in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
Sostantivi che descrivono l'oggetto	<p>Il poeta per descrivere «il fuoco» utilizza i seguenti sostantivi:</p> <p>«<i>Il fuoco classifica</i>: all' <i>inizio</i> tutte le <i>fiamme</i> vanno in qualche senso... (Solo all' <i>andatura degli animali</i> si può paragonare quella del <i>fuoco</i>: <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede</i>)... Poi, mentre le <i>masse</i> metodicamente contaminate crollano, <i>i gas</i> sprigionati mutano mano a mano <i>in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>
Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto si serve dei seguenti verbi:</p> <p>«<i>Il fuoco classifica</i>: all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso... (Solo all'<i>andatura</i> degli animali si può paragonare quella del fuoco: <i>deve lasciare un posto per occuparne un altro; cammina come un'ameba e come una giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede</i>)... Poi, mentre le masse metodicamente contaminate <i>crollano</i>, i gas <i>sprigionati mutano</i> mano a mano <i>in un'unica ribalta di farfalle</i>»</p>

In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?	«I verbi che il poeta utilizza per descrivere il fuoco mostrano l'oggetto muoversi, spostarsi sulle masse che incontra e che si fanno alimento per la sua sostanza. Con il verbo <i>mutano</i> ecco che il fuoco, nella sua evoluzione, lascia il posto alle ceneri ancora ardenti»
La descrizione rimanda a quale senso?	«La descrizione rimanda al senso della vista, ma anche dell'udito, <i>crollano</i> »

### Analisi in prosa

Il poeta descrive «il fuoco» attraverso parole che mostrano il suo «*divenire, il suo farsi materia*» in differenti modi. Il fuoco, nello sguardo di Ponge, è dotato di una volontà di agire, ha una certa agency rispetto all'ambiente dal quale prende vita e forma.

Se di forma dell'oggetto fuoco è difficile parlare, il poeta attraverso il linguaggio figurato della metafora e della similitudine riesce a renderne l'idea. «Il fuoco», oggetto naturale e materiale, è il risultato di una combustione, resa dalle parole evocative del poeta, «*i gas sprigionati*, che trova il suo alimento nelle *masse metodicamente contaminate*».

I termini «*all'inizio, metodicamente, mutano, mano a mano*», rendono l'idea della durata, di qualcosa che cambia, cambia forma, cambia sostanza nel tempo. «Il fuoco» è descritto come materia vivente e pensante nella frase iniziale «*il fuoco classifica: all'inizio tutte le fiamme vanno in qualche senso*», rendendo l'immagine del movimento dell'oggetto fuoco, che volontariamente «*classifica*» le masse ove alimentarsi.

Con le parole «*in qualche senso*», il poeta sembra dimostrare l'inaccessibilità da parte dell'essere umano di comprendere le scelte che portano il fuoco a orientarsi tra le sostanze di cui si nutre. «*Lascia un posto per occuparne un altro, cammina come un'ameba e come una*

*giraffa insieme, balza con il collo, striscia con il piede»* sono accostamenti di parole che nella loro linearità rendono il movimento del fuoco, alle volte affamato, altre più lento.

Sono i termini personificati come «*andatura, occupare, cammina, balza, striscia, contaminate*», che rendono il fuoco mosso da una sua energia. Il termine «*sprigionate*», mostra questa volontà, questa forza, entro una dimensione umanizzata. L'oggetto, la cui manifestazione visibile dal poeta sono «*le fiamme, consuma le masse di cui si nutre, qui l'utilizzo del verbo crollano*» le quali diventano altro, «*mutano mano a mano in un'unica ribalta di farfalle*». L'utilizzo di questa metafora rende l'immagine delle masse che lentamente si fanno cenere, le cui fiamme innalzano «*farfalle*», vale a dire piccole ceneri incandescenti, senza destinazione.

Ponge, si pone in relazione all'oggetto fuoco osservandolo, guardandolo esistere in relazione sempre a qualcos'altro. Nel verbo «*crollano*», il poeta evoca il suono e l'odore delle masse che, bruciate dal fuoco, divampano nell'aria e poi cadono ridotte a un cumulo di cenere.

### «Le mollusque»

«Le mollusque est un être - presque une - qualité. Il n'a pas besoin de charpente mais seulement d'un rempart, quelque chose comme la couleur dans le tube.

La nature renonce ici à la présentation du plasma en forme. Elle montre seulement qu'elle y tient en l'abritant soigneusement, dans un écrin dont la face intérieure est la plus belle.

Ce n'est donc pas un simple crachat, mais une réalité des plus précieuses. Le mollusque est doué d'une énergie puissante à se renfermer. Ce n'est à vrai dire qu'un muscle, un gond, un blount et sa porte.

Le blount ayant sécrété la porte. Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière. Première et dernière demeure. Il y loge jusqu'après sa mort.

Rien à faire pour l'en tirer vivant.

La moindre cellule du corps de l'homme tient ainsi, et avec cette force, à la parole, - et réciproquement.

Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt.

C'est le cas du pagure»

### «Il mollusco»

«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, qualcosa come il colore nel tubo.

La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno la cui faccia interna è quella più bella.

Non si tratta di un semplice sputo infatti, ma di una realtà delle più preziose.

Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.

Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.

Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.

Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.

È il caso del paguro»

*Il mollusco da Il partito preso delle cose, Francis Ponge, a cura di Jacqueline Risset, 1979, or. 1942*

## Analisi schematica

<p>Quanti oggetti descrive il poeta?</p>	<p>Il poeta descrive un solo oggetto, «<i>il mollusco</i>»</p>
<p>Sono oggetti materiali o immateriali?</p>	<p>«<i>Il mollusco</i> » è un oggetto materiale, naturale. Questa materialità deriva dal fatto che il poeta utilizza termini come:</p> <p>«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di <i>un'ossatura</i> ma solo di una <i>corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, <i>in uno scrigno</i> la cui faccia interna è quella più bella.</p> <p><i>Non si tratta di un semplice</i> sputo infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero <i>non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount</i> e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo <i>vivo</i>.</p> <p>Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</p> <p>È il caso del paguro»</p>
<p>Che tipi di oggetti descrive?</p>	<p>Il poeta descrive «<i>il mollusco</i>»:</p> <p>«<i>Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p><i>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma.</i> Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente <i>al riparo, in uno scrigno</i> la cui faccia interna è quella più bella.</p> <p><i>Non si tratta di un semplice</i> sputo infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p><i>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi.</i> A dire il vero <i>non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount</i> e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. <i>Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</i></p> <p><i>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.</i></p> <p>Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</p>

	<p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto. È il caso del paguro»</p>
Oggetti quotidiani o desueti?	<p>«Il mollusco è un oggetto vivente visibile nel quotidiano, reperibile facilmente nei banconi del mercato del pesce e nelle spiagge»</p>
Qual è la <i>funzione</i> dell'oggetto descritta dal poeta?	<p>«Il mollusco è descritto in relazione a se stesso, la cui dimora diviene la casa futura del paguro: <i>a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</i> È il caso del paguro»</p>
L'oggetto è in relazione a chi?	<p>«<i>Il mollusco</i> è descritto in relazione a se stesso, al paguro che ne fa la sua dimora, e all'intenzione inconcludente dell'essere umano di estrarlo vivo»</p> <p>«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno la cui faccia interna è quella più bella.</p> <p>Non si tratta di un semplice sputo infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. <i>Niente da fare per estrarlo vivo.</i></p> <p>Così, e con forza uguale, <i>la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</i></p> <p><i>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</i> È il caso del paguro»</p>

<p>Che paesaggio crea la descrizione del poeta attorno all'oggetto?</p>	<p>Il poeta descrive «<i>il mollusco</i>» in relazione a se stesso, alla sua forma che agisce nei confronti dell'uomo instillando in lui il desiderio di servirsene e al paguro che ne fa la sua dimora.</p> <p>«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma <i>solo di una corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, <i>in uno scrigno la cui faccia interna è quella più bella</i>.</p> <p>Non si tratta di un semplice sputo infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. <i>Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora</i>.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.</p> <p>Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</p> <p><i>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</i></p> <p><i>È il caso del paguro»</i></p>
<p>Aggettivi utilizzati dall'autore per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere «il mollusco» utilizza diversi aggettivi:</p> <p>«Il mollusco è un essere - <i>quasi</i> una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno la cui faccia interna è quella <i>più bella</i>.</p> <p>Non si tratta di un <i>semplice</i> sputo infatti, ma di una realtà delle <i>più preziose</i>.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia <i>potente</i> nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la <i>sua porta</i>. Il blount ha prodotto la porta. <i>Due porte leggermente concave</i> formano tutta la sua dimora.</p> <p><i>Prima e ultima</i> dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo <i>vivo</i>.</p> <p>Così, e con forza <i>uguale</i>, la <i>più piccola</i> cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta <i>bene</i>, e a fissarvisi al posto del costruttore <i>defunto</i>.</p> <p><i>È il caso del paguro»</i></p>

<p>La descrizione passa attraverso la forma dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta descrive l'oggetto passando attraverso questi termini che ne delineano la forma:</p> <p>«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. <i>Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p><i>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno la cui faccia interna è quella più bella. Non si tratta di un semplice sputo</i> infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero <i>non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</i></p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.</p> <p><i>Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</i></p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</p> <p>È il caso del paguro».</p>
<p>La descrizione passa attraverso la consistenza dell'oggetto?</p>	<p>Il poeta per descrivere «il mollusco» passa attraverso questi termini che ne delineano la consistenza:</p> <p>«Il mollusco è un essere - quasi una - qualità. <i>Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p><i>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno la cui faccia interna è quella più bella. Non si tratta di un semplice sputo</i> infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p><i>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</i></p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. <i>Niente da fare per estrarlo vivo.</i></p> <p><i>Così, e con forza uguale, la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</i></p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare <i>questa tomba, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</i></p> <p>È il caso del paguro»</p> <p>.</p>

<p>Metafore che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta descrive « il mollusco » attraverso queste metafore:</p> <p>«Il mollusco è un essere - <i>quasi una - qualità</i>. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno <i>la cui faccia interna</i> è quella più bella.</p> <p>Non si tratta di un semplice sputo infatti, ma di <i>una realtà delle più preziose</i>.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, <i>un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta</i>. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.</p> <p>Così, e con forza uguale, <i>la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa</i>.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa <i>tomba</i>, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore defunto.</p> <p>È il caso del paguro».</p>
<p>Similitudini utilizzate dal poeta</p>	<p>«Il poeta per descrivere il mollusco utilizza queste similitudini: Il mollusco è un essere - <i>quasi una - qualità</i>. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, <i>qualcosa come il colore nel tubo</i>».</p>
<p>Personificazioni utilizzate dal poeta</p>	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto utilizza queste personificazioni:</p> <p>«Il mollusco è un essere - <i>quasi una - qualità</i>. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere <i>il plasma</i> in forma. Mostra solo <i>di tenere a lui</i> mettendolo accuratamente al riparo, in uno scrigno <i>la cui faccia interna</i> è quella più bella.</p> <p>Non si tratta di un semplice <i>sputo</i> infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p>Il mollusco è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un muscolo, un ganghero, un blount e la sua porta. Il blount ha prodotto la porta. Due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la morte. Niente da fare per estrarlo vivo.</p> <p>Così, e con forza uguale, <i>la più piccola cellula del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa</i>.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa <i>tomba</i>, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del <i>costruttore</i> defunto.</p> <p>È il caso del paguro».</p>

<p>Sostantivi che descrivono l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere « il mollusco » utilizza i seguenti sostantivi:</p> <p>«<i>Il mollusco</i> è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una <i>corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso rinuncia a mettere il <i>plasma</i> in forma. Mostra solo di tenere a lui mettendolo accuratamente al <i>riparo</i>, in <i>uno scrigno</i> la cui <i>faccia interna</i> è quella più bella.</p> <p>Non si tratta di un semplice <i>sputo</i> infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p><i>Il mollusco</i> è dotato di un'energia potente nel rinchiudersi. A dire il vero non è altro che un <i>muscolo</i>, un <i>ganghero</i>, un <i>blount</i> e la sua porta. Il <i>blount</i> ha prodotto la porta. <i>Due porte</i> leggermente concave formano tutta la sua <i>dimora</i>.</p> <p>Prima e ultima dimora. Vi abita fin dopo la <i>morte</i>. Niente da fare per estrarlo vivo.</p> <p>Così, e con forza uguale, la più piccola <i>cellula</i> del corpo dell'uomo è attaccata alla parola, e viceversa.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene a violare questa <i>tomba</i>, se è fatta bene, e a fissarvisi al posto del costruttore <i>defunto</i>.</p> <p>È il caso del paguro».</p>
<p>Verbi utilizzati dal poeta per descrivere l'oggetto</p>	<p>Il poeta per descrivere l'oggetto si serve dei seguenti verbi:</p> <p>«<i>Il mollusco</i> è un essere - quasi una - qualità. Non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una <i>corazza</i>, qualcosa come il colore nel tubo.</p> <p>La natura in questo caso <i>rinuncia a mettere il plasma</i> in forma. Mostra solo di <i>tenere</i> a lui <i>mettendolo</i> accuratamente al riparo, in <i>uno scrigno</i> la cui <i>faccia interna</i> è quella più bella.</p> <p>Non si tratta di un semplice <i>sputo</i> infatti, ma di una realtà delle più preziose.</p> <p><i>Il mollusco</i> è <i>dotato</i> di un'energia potente nel <i>rinchiudersi</i>. A dire il vero non è altro che un <i>muscolo</i>, un <i>ganghero</i>, un <i>blount</i> e la sua porta. Il <i>blount</i> <i>ha prodotto</i> la porta. <i>Due porte</i> leggermente concave <i>formano</i> tutta la sua <i>dimora</i>.</p> <p>Prima e ultima dimora. <i>Vi abita</i> fin dopo la <i>morte</i>. Niente da fare per <i>estrarlo</i> vivo.</p> <p>Così, e con forza uguale, la più piccola <i>cellula</i> del corpo dell'uomo è <i>attaccata</i> alla parola, e viceversa.</p> <p>Ma a volte un altro essere viene <i>a violare</i> questa <i>tomba</i>, se è fatta bene, e <i>a fissarvisi</i> al posto del <i>costruttore</i> <i>defunto</i>.</p> <p>È il caso del paguro».</p>
<p>In che modo il poeta utilizza i verbi per descrivere l'oggetto?</p>	<p>I verbi che il poeta utilizza per descrivere «il mollusco»</p>

	Come « <i>rinchiudersi, vi abita, estrarlo, attaccata, violare, fissarvisi, costruttore</i> », lasciano pensare a un forte bisogno di privacy.
La descrizione rimanda a quale senso?	La descrizione rimanda al senso della vista e al tatto, « <i>estrarlo vivo</i> ».

### Analisi in prosa

«Il mollusco» descritto dal poeta è un oggetto materiale, naturale. Ponge offre, nelle prime righe del componimento, una descrizione densa dell'oggetto mollusco indicandone la consistenza e le sue caratteristiche: «*non ha bisogno di un'ossatura ma solo di una corazza*». La similitudine che segue «*qualcosa come il colore nel tubo*» riesce a evocare l'immagine di un oggetto contenuto dentro qualcosa.

L'oggetto descritto dal poeta viene narrato privo di forma: «*la natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma*. L'utilizzo del sostantivo *plasma* evidenzia la soggettività del poeta, il suo universo semantico di riferimento (umano) che utilizza nella descrizione del mollusco». Che l'oggetto in questione abbia un'origine naturale è indicato da Ponge servendosi della frase: «*la natura in questo caso rinuncia a mettere il plasma in forma, mostra solo di tenere a lui mettendolo in uno scrigno*».

Il poeta con l'utilizzo di termini personificati quali «*accuratamente e tenere a lui* empatizza con l'oggetto designato, come un figlio della natura, di cui avere cura. Questo *scrigno*» nominato dal poeta è una metafora che di nuovo si ricollega semanticamente all'immagine di un contenitore, che è poi la corazza di cui necessita il mollusco indicata nelle prime righe del poema in prosa e così descritta: «*la cui faccia interna è quella più bella*». Lo stesso sostantivo *faccia* è un tentativo di umanizzare l'oggetto».

Come scrive Ponge, il mollusco «*non è un semplice sputo*», sostantivo quest'ultimo che offre l'idea della consistenza molle, gelatinosa, del corpo del mollusco. Nella frase successiva l'oggetto mollusco, attraverso il verbo scelto da Ponge, «*è dotato di un'energia potente*, ha un'agency, vale a dire una volontà di agire, che in questo caso è descritta nell'atto del *rinchiudersi*».

Non è altro che un «*muscolo*», narra il poeta descrivendone ancora una volta la sua sostanza. Nella metafora che segue, il «*ganghero*», rende l'immagine di un oggetto che si apre e si chiude, espresso poi in maniera figurata: «*due porte leggermente concave formano tutta la sua dimora. La dimora di forma concava*», da elemento del paesaggio concorre a divenire parte integrante della descrizione dell'oggetto. Essa rimane ancorata al mollusco «*fin dopo la morte di quest'ultimo*. La forma estetica del mollusco agisce nel poeta provocando in lui il desiderio di poter *estrarlo vivo*, ma quest'ultimo si difende».

Ponge metaforizza l'attaccamento del mollusco alla sua dimora al modo in cui il poeta è legato all'uso della parola, evidenziando ancora una volta il metro di paragone soggettivo che Ponge utilizza per approcciarsi all'osservazione e rappresentazione dell'oggetto mollusco.

Il poeta termina la descrizione con l'entrata in scena di un ulteriore elemento, «*il paguro, che viola la tomba del mollusco e vi ci abita, al posto del costruttore defunto*. I termini *vi abita, tomba, costruttore* si rifanno alla categoria semantica dell'universo umano e il fatto che Ponge li utilizzi per descrivere il mollusco, rende quest'ultimo riconosciuto entro un'energia, una forza che lo muove e che lo vede come agente attivo».

L'immersione del poeta nell'osservare e comprendere il mollusco in relazione prima a se stesso in quanto mollusco, poi in relazione all'essere umano e successivamente al paguro, è descritta attraverso termini che si rifanno principalmente al senso della vista, ma anche al senso del tatto riscontrabile nell'utilizzo del verbo «*estrarlo vivo*».

## CONCLUSIONI

Ripercorrendo la trama delle riflessioni fino a qui approfondite, sono partita dal considerare l'importanza dell'atto del narrare, quale facoltà umana che permette di dare forma alla realtà, entro segni e significati arbitrari offerti dal contesto culturale di riferimento. Queste narrazioni abbiamo visto, figurano come delle vere e proprie *finzioni*, ovvero costruzioni frutto delle scelte personali attraverso cui osserviamo il mondo.

Ulteriore elemento che concorre alla rappresentazione della realtà è circoscritto nella potenzialità dell'atto immaginativo, vale a dire tutte quelle immagini, sapori, suoni, colori che si rifanno al nostro *Arrière-pays*, termine utilizzato dallo scrittore francese Yves Bonnefoy e poi ripreso dal filosofo Capranzano, per riferirsi al nostro luogo interiore e sconfinato, a cui attingiamo per analogia andando oltre l'oggetto designato nella realtà.

Rispetto a questo, se la realtà viene condizionata dall'immaginazione, considerata evanescente e non catturabile, la mania di ricerca della verità oggettiva dell'oggetto rappresentato decade parzialmente, lasciando all'ambiguità un più ampio raggio di considerazione. A reggere questa questione si aggiunge la consapevolezza secondo cui non tutta la realtà è esprimibile a parole e molto di ciò che osserviamo sfugge alle regole convenzionali imposte dal linguaggio o viene forzato da esso. In questo lavoro di tesi mi sono occupata del piano verbale, ma la comunicazione sappiamo avvenire anche su altri piani espressivi come quello gestuale per esempio.

Anche il carattere meramente soggettivo e individuale della rappresentazione, che accompagna le riflessioni del secondo capitolo, ha posto l'interesse di antropologi e critici letterari intorno al concetto di narrazione come *costruzione* e di *verità parziali*, termine quest'ultimo proposto da James Clifford per sottolineare come sia proprio a partire dal

linguaggio che il narratore seleziona solo ciò a cui è interessato offrendo un significato del tutto convenzionale.

Su questi punti, a seguito della svolta interpretativa degli anni Sessanta operata da Geertz, l'antropologia e in particolar modo l'etnografia, agli inizi degli anni Ottanta, vede una *crisi della rappresentazione*, ovvero una messa in discussione dell'autorità, delle retoriche oggettive e delle convenzioni fino a quel momento assunte per descrivere e rappresentare l'altro.

A partire da queste considerazioni che vedono le rappresentazioni culturali come creazioni intenzionali; abbiamo visto come l'avanzare di nuovi sperimentalismi linguistici, come i testi a più voci o una dichiarata soggettività del ricercatore nella resa etnografica, avvicino la disciplina antropologica alla letteratura rispetto a differenti sguardi di indagine.

A unire le due discipline concorrono almeno tre fattori: la presa di consapevolezza da parte di entrambe della dimensione autonoma della scrittura in quanto strumento di interpretazione della realtà; la pratica narrativa e l'interesse per l'esperienza umana.

Nel terzo capitolo abbiamo visto come siano diversi gli antropologi che nel tempo, e al giorno d'oggi ancora più spesso, si siano interessati a una commistione di linguaggi differenti sentendo per certi aspetti le narrazioni letterarie più comunicative di quelle meramente saggistiche. Alcuni etnografi hanno scelto così, di avvicinarsi alle arti componendo poesie, viceversa molta letteratura ha trovato, e continua a trovare, ispirazione dagli studi di carattere antropologico.

Le influenze tra le due discipline sono ancora molte: l'antropologia con il suo bagaglio di saperi può a sua volta tornare utile per una critica letteraria più accurata alle strutture narrative delle opere letterarie; allo stesso modo l'interesse rivolto alle letterature orali da parte di ricercatori, in quanto manifestazioni tipicamente umane, dimostra come il legame tra le due sia intrinsecamente connaturato nella dimensione del narrare.

Nel quarto capitolo, tra i possibili campi di approfondimento proposti dal dialogo fra le due discipline, ho scelto di prendere in considerazione le possibilità del linguaggio metaforico e allusivo che caratterizza i testi letterari e poetici, di giungere a una comprensione più efficace sul piano del sentire.

Tale operazione ritengo essere un supporto interessante per il ricercatore sia durante l'attività di ricerca sul campo, al fine di servirsi di una riflessione più profonda, più empatica sulle sfaccettature dei significati rispetto al fenomeno osservato; sia come resa narrativa etnografica, quindi l'uso della sintassi, delle personificazioni e così via, per ciò che riguarda la rappresentazione dei dati raccolti.

Per sostenere questa riflessione ho scelto di osservare, attraverso una griglia di analisi linguistico - antropologica, le forme espressive delle poesie in prosa del poeta francese Francis Ponge ne *Il partito preso delle cose* (ed. or. 1942), in merito alla narrazione delle forme, dell'*agency* e della *densità* degli oggetti rappresentati. Quello che traspare è una resa narrativa comunicativa sia sul piano sia della descrizione che della significazione; gli oggetti infatti attraverso il gioco linguistico-semiotico offerto dal poeta, si esprimono in tutta la loro energia vitale.

Il lavoro del poeta oltre all'interesse qui esplorato sul versante del piano dell'espressione, si contestualizza nel più ampio dibattito antropologico sulla cultura materiale degli ultimi trent'anni perseguito da studiosi, per citarne alcuni, come Appadurai, Weiner, Miller e Douglas.

Questi ultimi, sotto diversi punti di vista, si sono proposti di indagare la materialità del moderno sistema mondo per determinare nuovi modi di pensarci con le cose. Ciò che emerge, abbiamo visto, è che gli oggetti, all'interno di un processo di oggettivazione, vengono considerati come entità autonome che si rendono altro da noi, caricandosi di valori e significati

che prescindono dalla loro materialità. È in questo legame infatti, che soggetto e oggetto si costituiscono a vicenda, attraverso una relazione che è prima di tutto relazione tra corpi.

Ulteriore osservazione che emerge dallo studio degli oggetti nel lavoro del poeta, mette in luce i nuovi approcci sulle nuove ecologie relazionali che vedono una riconsiderazione del rapporto uomo – mondo attraverso il superamento del pensiero dualista, oggetti inermi e soggetti viventi, entro una nuova dimensione di reciproca intenzionalità.

In sintesi, leggere le poesie in prosa del poeta Francis Ponge sono convinta possa rivelarsi utile per gli antropologi sia per affinare l'attenzione del ricercatore sul campo in merito agli oggetti quotidiani, sia nel momento successivo della trascrizione etnografica, al fine di rendere la rappresentazione delle cose più viva e sentita con l'utilizzo di un linguaggio più empatico pur rimanendo entro un registro narrativo saggistico.

Nell'ambito delle storie di vita, il confronto con le arti, nel caso qui proposto con la letteratura, sostengo possa essere interessante per accrescere l'attenzione osservativa e contribuire e dilatare i confini della scientificità offrendo nuovi spunti di riflessione.

## BIBLIOGRAFIA

- Ammaniti, M., Stern, D. (1991) *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari
- Angioni, G. (2006) *Alcune ovvietà sul fare lo scrittore vivendo da antropologo*, in Scafoglio, *Antropologia e romanzo*, 2006
- Appadurai, A. (1986) *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge
- Appadurai, A. (2012) *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina Editore
- Arendt, A. (1994) *Vita activa. La condizione umana*, trad.it. Bompiani, Milano 1994
- Asad, T. (1986) *Il concetto di traduzione culturale nell'antropologia sociale britannica*, in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana, 2017, or. 1986
- Barthes, R. (1969) *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, trad. it. In Aa.Vv., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano
- Bertoni, F. (2007) *Realismo e letteratura, una storia possibile*, Piccola Biblioteca Einaudi
- Bichsel, P. (1989) *Il lettore, il narrare*, trad. it. Marcos y Marcos, Milano
- Bigongiari, P. (1968) *Poesia Francese del Novecento*, Vallecchi Editore Firenze
- Blanchot, M. (1977) *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi
- Bodei, R. (2009) *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza
- Bruner J. (1992) *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri
- Bruner, J. (1991) *La costruzione narrativa della «realtà»*, in Ammaniti M, Stern D., N., (a cura di) *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari
- Buttitta, A., Buttitta, E. (2018) *Antropologia e letteratura*, Sellerio Editore Palermo

- Calà, M. (2019/2020) *Il rapporto tra antropologia e letteratura, due modalità di comprensione del mondo*, Tesi di laurea triennale, Università Ca' Foscari di Venezia, Relatore Gianluca Ligi, aa. 2019/2020
- Calvino, I. (1959) *Il cavaliere inesistente* in *Romanzi e racconti*, I Meridiani
- Calvino, I. (1979) *Felice fra le cose*. Corriere della sera, 29 luglio 1979. Oggi in Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991
- Calvino, I. (1983) *Palomar*, Einaudi
- Calvino, I. (1988) *Lezioni Americane*, Garzanti Editore
- Capranzano, V. (2007) *Orizzonti dell'immaginario. Per un'antropologia filosofica e letteraria*, Bollati Boringhieri
- Carner, C. (1977) introduzione al testo De Angulo, *Racconti Indiani*, Oscar Mondadori
- Chatman, S. (1984), *Reply to Barbara Herrnstein Smith*, in W.J.T Mitchell (a cura di), *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago 1984
- Cimatti, F. (2018) *Cose. Per una filosofia del reale*, Torino, Bollati Boringhieri
- Clifford, J. (1986) *Introduzione: verità parziali*, citato in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana 2017, or. 1986
- Clifford, J. (1986) *Sull'allegoria etnografica*, in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana 2017, or. 1986
- Clifford, J., Marcus, G., E. (ed. it. 2017) *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Meltemi (ed. or. 1986)
- Colajanni, A. (2010) *Azioni* in Pennaccini, *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carocci editore
- De Angulo, J. (1977) *Racconti Indiani*, Oscar Mondadori

- De Man, P. (1967) *The crisis of Contemporary Criticism*, trad. it *Critica e crisi*, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli, 1975
- Dei, F. (2000) *La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura*, in “il Gallo silvestre”, 13
- Dei, F., Meloni, P., (2017) *Antropologia della cultura materiale*, Carocci
- Descola, P., (2013) *L'ecologia degli altri. L'antropologia e la questione della natura*, Roma Linaria
- Di Nuzzo, A. (2006) *Napoli e i suoi ultimi narratori*, in Scafoglio, *Antropologia e romanzo*, 2006
- Dragani, A. (2014) *Antropologia e letteratura*, in P. Boitani e M. Fusillo, *Letteratura europea*, vol. V, pp. 313-325, UTET Grandi Opere, Torino
- Fabietti, U. (1993) *Il sapere dell'antropologia. Pensare, descrivere, comprendere l'Altro*, Mursia, Milano
- Geertz, C. (1998) *Interpretazione di culture*, Il Mulino Biblioteca, or. 1973
- Geertz, C. (1990) *Opere e vite: l'antropologo come autore*, il Mulino
- Genette, G. (1976) *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Einaudi, Torino
- Gleize, J., M. (2000) *L'un et l'autre*, in *Littérature*, N°118, 2000, Nathalie Sarraute, traduzione italiana di Alfredo Riponi
- Jedlowski, P. (2000) *Storie comuni. La narrazione della vita quotidiana*, Mondatori, Milano
- Kopytoff, I. (1986) *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in Appadurai, 1986, pp. 64-94
- La Cecla, F. (1998) *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Milano, Eléuthera
- Laplantine, F. (1995) *L'anthropologie*, Payot, citato in Scafoglio, *Antropologia e Romanzo*, 2006

- Latour, B. (2009) *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*.  
Elèuthera, Milano, ed. or. 1991
- Leopardi, G. (1821) *Zibaldone*
- Ligi, G. (2020-2021) *Il tempo e noi. Annotazioni di antropologia del tempo*, LA CHIAVE DI SOPHIA, rivista quadrimestrale di filosofia pratica, ottobre 2020-gennaio 2021
- Malinowski, B. (1989) *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Stanford Univ Pr
- Marcus, G., E. (1996) Prefazione all'edizione italiana. "*Quel maledetto libro*" citato in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana, 2017, or. 1986
- Mauss, M. (2002) *Saggio sul dono*, Einaudi
- Miller, D. (2005) *Materiality: An Introduction*, in D. Miller (a cura di) *Materiality*, Duke University Press, Durham, pp. 1-50
- Mink, L., O. (1970) *History and Fiction as Modes of Comprehension*, in "New Literary History", n.1
- Paduano, G. (2013) *Il testo e il mondo, elementi di teoria della letteratura*, Bollati Boringhieri
- Paulhan, J. (1989) *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941) trad. it. *I fiori di Tarbes ovvero Il Terrore nelle Lettere*, Marietti, Genova
- Pennacini, C. (2010) *La ricerca sul campo in antropologia*, Carocci
- Piasere, L. (2002) *L'etnografo imperfetto, Esperienza e cognizione in antropologia*, Laterza
- Poggio, B. (2004) *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Carocci editore
- Ponge, F. (1971) *Vita del testo*, a cura e con introduzioni di Piero Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti, Mondadori
- Ponge, F. (1997) *Il partito preso delle cose*, Einaudi

- Poyatos, F. (1988) *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, John Benjamins Publishing Co
- Pratt, M., L. (1986), in *Luoghi comuni della ricerca su campo*, in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana, 2017, or. 1986
- Proust, M. (1990) *Alla ricerca del tempo perduto. La prigioniera*, Newton Compton, Roma 1990
- Ricci, A. (2006) *Poetiche dell'ascolto. Suoni e memoria nella Recherche di Marcel Proust*, in Scafoglio, *Antropologia e romanzo*, 2006
- Ricoeur, P. (1981) *The narrative function*, in *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, UK
- Ricoeur, P. (1994) *Tempo e racconto*, trad. it. Jaca Book, Milano, vol. II
- Risset, J. (1979) introduzione a *Il Partito preso delle cose* di Francis Ponge, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, Einaudi editore
- Rossi, L., L. (2009) introduzione ai primi due capitoli tradotti in italiano del testo *Lo spettro dell'interpretazione*, Wolfgang Iser, Ethymema I 2009, International Journal of literary criticism, literary theory, and philosophy of literature
- Sartre, J., P. (2004) *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Net, Quality Paperback
- Scafoglio, D. (2006) *Antropologia e romanzo*, Collana Scientifica dell'Università di Salerno, Rubbettino Editore, Università, Antropologia e Studi etnologici, Letteratura e Linguistica, Letteratura albanese e arbereshe
- Sereni, V. (1999) *Il lavoro del poeta*, Poetiche. fascicolo 3/1999, Da una «Conversazione di estetica» tenuta il 27 maggio, 1980, alla Fondazione «Corrente» di Milano, pp. 331- 351

- Serra, A. (2014) *Linguaggio poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson*, Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio, Vol. 8 No. 1
- Severi, C. (1990) *L'io testimone. Biografia e autobiografia in antropologia*. Periodico, Quaderni storici, NUOVA SERIE, Vol. 25, No. 75 (3), Verginità, Il Mulino S.p.a.,
- Sobrero, A., M. (2009) *Il cristallo e la fiamma: antropologia fra scienza e letteratura*, Carocci
- Sobrero, A., Testa, E. (2000) *Perché gli antropologi scrivono romanzi?* Il Gallo Silvestre, no.13, pp.164-179
- Spinicci, P. (2009) *Lezioni sul concetto di immaginazione*, Il dodecaedro, Collana diretta da Giovanni Piana e Paolo Spinicci, Cuem, Milano
- Taher, T., M., R., (2020) *Rhétorique du monde muet dans «Le parti pris des choses» de Francis Ponge*, Journal of Scientific Research in Arts, 2020
- Tyler, S., A. (1978) *L'etnografia post-moderna: dal documento dell'occulto al documento occulto*, in Clifford, Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, ed. italiana, 2017, or. 1986
- Tyler, S., A. (1984) *The Vision Quest in the West or What the Mind's Eye Sees*, Journal of Anthropological Research, 40, n.1
- Weiner, A., B. (2011) *La differenza culturale e la densità degli oggetti*, in Bernardi, Dei, Meloni, (2011) pp. 43-58 (ed. or. 1994) citato in *Antropologia della cultura materiale*, Dei, Meloni, Carocci, 2017
- Welty, E. (2009) *Una cosa piena di mistero. Saggi sulla scrittura*, MinimumFax, Roma
- Wenders, W. (1993) L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città. Conversazioni con Wim Wenders*, in W. Wenders, *Una volta*, Socrates, Roma
- Zagajewski, A. (2012) *Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983-2005*, Adelphi

## SITOGRAFIA

Gambino, (data assente), *Antropologia letteraria*, rivista online, Culturalstudies.it

[http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/antropologia\\_letteraria.html](http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/antropologia_letteraria.html)

Magno, L. (2017) *Francis Ponge raccontato da Luigi Magno*, registrazione del 27/03/2017 per

Wikiradio Archivio Radio3 Rai, <https://www.raiplayradio.it/audio/2017/03/Francis-Ponge---Wikiradio-del-27032017-dab94471-7b3c-48e0-a4b5-7a6f82d1a942.html>

Scafoglio, D. (2006) Doppio Sogno, Rivista Internazionale di Psicoterapia e Istituzioni,

(numero di pagina assente), <http://www.doppio-sogno.it/numero13/ita/7.pdf> pubblicato in *La coscienza altra*, Marlin Editore, Atti del Convegno di Studio “Antropologia e poesia” organizzato dall’Università di Palermo, Dipartimento di Scienze dell’Educazione e dall’Associazione Italiana per le Scienze Etnoantropologiche. Salerno – Ravello, 2-4 maggio 2002

Treccani, Vocabolario Online, 12/2020 <https://www.treccani.it/vocabolario/cosa/>

## FILMOGRAFIA

*Dieu sait quoi* (1997), diretto da Jean - Daniel Pollet, scritto da Francis Ponge, prodotto da

Raoul Roeloffs per Speedster Productions, Francia, Belgio